



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Familienalbum einer Stadt“ und
„Das Leben beginnt noch einmal“.
Albumpoetik und Emigration bei Fred Heller

Verfasserin

Sarah Hansbauer BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 190 333 313

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Lehramt UF Deutsch
UF Geschichte, Sozialkunde und Politische Bildung

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Annegret Pelz

Inhaltsverzeichnis:

1. Beschreibung des Untersuchungsgegenstandes. Fragestellung und Methode	3
1.1. Fred Heller. Schicksal der Emigration.....	8
1.2. „Das Leben beginnt noch einmal. Schicksale der Emigration“ (1945)	18
1.3. „Familienalbum einer Stadt“ (1948)	28
2. Albumpoetik und Gattungsfragen ausgehend von <i>Familienalbum einer Stadt</i> und <i>Das Leben beginnt noch einmal</i>	34
2.1. Das Album als Erinnerungs- und Sammelmedium	36
2.2. Autobiografie und Biografie.....	46
2.3. Fred Hellers albenhafte Verfahren im Spannungsfeld von Roman und Autobiografie.....	50
2.4. Genrebild	55
3. Zur Darstellung der Emigration einer „Schicksalsgemeinschaft“¹	60
3.1. Die Stadt als räumlicher Erinnerungsrahmen	60
3.2. „Ehrenbuch der Emigration“. Nationalsozialistische Genozide und kollektives Gedächtnis	64
3.3. Alben als Speicher. Zur Medialität von Gedächtnis und Erinnerung	74
3.4. „Schicksalsgemeinschaft“ ² . Familiengedächtnis und Postmemory	80
4. Conclusio.....	87
5. Quellenverzeichnis	91
5.1. Primärliteratur	91
5.2. Sekundärliteratur	91
5.3. Internetquellen	93
6. Anhang.....	94
6.1. Das „Familienalbum“ als privates Erinnerungsstück. Ein Album im Album ..	94
6.2. Zusammenfassung der wissenschaftlichen Arbeit	98
6.3. Lebenslauf	100

¹ Heller, Fred: Das Leben beginnt noch einmal. Schicksale der Emigration. Buenos Aires: Editorial Cosmopolita 1945. S. 7.

² Ebd.

1. Beschreibung des Untersuchungsgegenstandes. Fragestellung und Methode

Die vorliegende Diplomarbeit stützt sich auf zwei Primärtexte von Fred Heller (1889-1949): „Das Leben beginnt noch einmal“³ (1945) und „Familienalbum einer Stadt“⁴ (1948), die der Autor nach seiner Flucht vor dem Nationalsozialismus in seiner neuen Heimat Uruguay geschrieben hat. Trotz der Umstände, unter denen diese Texte verfasst wurden, betrachtet der Autor sein Umfeld mit einem auffallend positiven Blick. Um mögliche Gründe dafür zu finden, werden in Kapitel 1.1. zunächst die biografischen Hintergründe sowie Fred Hellers Umfeld in Uruguay behandelt, bevor die beiden Primärtexte „Das Leben beginnt noch einmal. Schicksale der Emigration“ (Kapitel 1.2.) und „Familienalbum einer Stadt“ (Kapitel 1.3.) vorgestellt werden.

Die eigentlichen Forschungsschwerpunkte der Arbeit liegen auf Gattungsfragen in Hinblick auf etwas, was „albenhafte Schreiben“ genannt werden könnte und auf Fragen der Migration zur Zeit des Nationalsozialismus, wobei Textbeispiele aus den Primärtexten (die Schreibung des Originaltextes wurde bewusst nicht verändert) die dargestellten Thesen verdeutlichen sollen. Zu den Grundannahmen der vorliegenden Arbeit im Hinblick auf die wesentlichen Aspekte des albenhafte Schreibens haben die vom 12. - 14. November 2009 in Wien abgehaltene internationale Konferenz zum Thema „Album. Organisationsform narrativer Kohärenz“ sowie die im Anschluss daran von Anke Kramer und Annegret Pelz herausgegebene gleichnamige Publikation⁵ (2013) maßgeblich beigetragen.

Die beiden Primärtexte Fred Hellers werden in der Sekundärliteratur als Autobiografien und als Romane bezeichnet, was eine Analyse hinsichtlich verschiedener Gattungen und ihrer Merkmale in Kapitel 2 notwendig macht.

³ Heller, Fred: Das Leben beginnt noch einmal. Schicksale der Emigration. Buenos Aires: Editorial Cosmopolita 1945.

⁴ Heller, Fred: Familienalbum einer Stadt. Buenos Aires: Editorial Cosmopolita 1948.

⁵ Kramer, Anke und Pelz, Annegret (Hg.): Album. Organisationsform narrativer Kohärenz. Göttingen: Wallstein Verlag 2013.

Fred Heller selbst gebraucht für eines der Werke titelgebend die Bezeichnung „Album“, doch was bedeutet das für seine Schreibweise?

Es wird zu zeigen sein, dass sich die Primärtexte einer herkömmlichen Gattungsdefinition entziehen. Aufbau und Erzählstruktur von „Familienalbum einer Stadt“ und „Das Leben beginnt noch einmal“ sollen daher genau beschrieben werden, um festzustellen, dass es sich um „Alben“ bzw. albenhafte Texte handelt. Das Hauptaugenmerk der Textanalyse wird auf der Frage nach der Textsorte „Album“ liegen, deren Merkmale in Kapitel 2.1. anhand von Fred Hellers Texten verdeutlicht werden. Denn wie Alexander von Reiswitz in seinem Essay „Family Constellation Project – das erfundene Familienalbum“ in dem Sammelband zur Konferenz „Album. Organisationsform narrativer Kohärenz“ feststellt: „Ein Album ist per se kein Roman, keine Doktorarbeit, kein Theaterstück.“⁶ Die Struktur von Alben und albenhaften Verfahren wird anhand von Werner Wilhelm Schnabels Studie „Das Stammbuch. Konstitution und Geschichte einer textsortenbezogenen Sammelform bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts“ in Kapitel 2.1 analysiert werden. Obwohl sich Schnabel auf Alben bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts bezieht, sind die hier beschriebenen Kategorien auch über diesen Zeitraum hinaus für die Analyse von Alben bzw. albenhaften Schreibverfahren hilfreich, da sich Schnabel grundsätzlich mit dem Album-Begriff befasst.⁷ Ergänzt wird Schnabels Untersuchung um die neuere Forschung, die Gegenstand der Konferenz „Album. Organisationsform narrativer Kohärenz“ war und die nun in dem Band „Album. Organisationsform narrativer Kohärenz“ (2013) publiziert wurde.

Die wichtigsten Merkmale von Alben sind ihre Portabilität, ihre Sammelfunktion, die Bewahrung von Erinnerungen, ihr besonderer Status zwischen Privatheit und Öffentlichkeit sowie die Möglichkeit zur Konstitution von Gruppen bzw. Kollektiven.⁸ Fred Hellers Texte sollen folglich hinsichtlich dieser Eigenschaften untersucht werden. Zu bedenken ist dabei, dass Hellers

⁶ von Reiswitz, Alexander: Family Constellation Project – das erfundene Familienalbum. In: Kramer/Pelz (Hg.): Album. Organisationsform narrativer Kohärenz. Göttingen: Wallstein Verlag 2013. S. 28.

⁷ Vgl. Schnabel, Werner Wilhelm: Das Stammbuch. Konstitution und Geschichte einer textsortenbezogenen Sammelform bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2003. (= Frühe Neuzeit Bd. 78. Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext. Hrsg. von Jörg Jochen Berns, Klaus Garber et al.). S. 277-281.

⁸ Vgl. Kramer, Anke und Pelz, Annegret: Einleitung. In: Dies.: Album. Organisationsform narrativer Kohärenz. Göttingen: Wallstein Verlag 2013. S. 8-19.

Texte keine Alben im klassischen Sinne sind. Fred Heller verwertet die Form und Funktionen des Albums vielmehr literarisch. Aus den genannten Gründen erscheint es im Rahmen dieser Untersuchung sinnvoll, von „albenhaftem Erzählen“ bzw. „albenhaftem Schreiben“ und „albenhaften Verfahren“ zu sprechen. Unter diesen Begriffen lässt sich bei Heller die Beschreibung einer Sammlung von kurzen Prosatexten verstehen, in denen der Autor hinter seinem Material zurücktritt, um den Blick auf die Sammlung zu richten. Zusammengehalten werden die einzelnen, thematisch disparaten Erzählungen durch den Rahmen eines „Albums“:

[...] der narratologische Faden der Gesamtaussage steckt in der Rahmung einer albenhaften Konstellation, und erst auf einer eingebetteten zweiten Erzählebene formieren die gesammelten Einzeleinträge ihre Aussagen.⁹

Für die Analyse von Hellers spezieller Schreibweise braucht man eine klare Definition der Gattung seiner Texte, in denen sich neben romanhaften Elementen auch biografische Erzählstrukturen und ein selten auftretendes „Ich“ findet, das autobiografische Züge trägt. Um die fließenden Grenzen zwischen albenhaften Texten und anderen Gattungen aufzuzeigen, beschäftigt sich die Arbeit in Kapitel 2.2. mit Gattungsdefinitionen von Autobiografie, Biografie, Roman und Genrebild. Dabei wird zu zeigen sein, dass die beiden Primärtexte zwar einzelne Merkmale der genannten Gattungen erfüllen, aber keiner davon eindeutig zuzuordnen und daher als Alben zu beschreiben sind.

Im zweiten großen Themenblock dieser Diplomarbeit werden Fred Hellers Texte bezüglich der Frage analysiert, welche Funktion albenhafte Verfahren für das individuelle und das kollektive Gedächtnis hinsichtlich des Geschichtstraumas der Shoa haben. Dabei wird aus folgenden Gründen auf die Begriffe „Exil“ und „Exilliteratur“ verzichtet. Konrad Feilchenfeldt definiert den Begriff „Deutsche Exilliteratur“ folgendermaßen:

>Deutsche Exilliteratur< meint jene deutschsprachige Literatur, deren Autoren und in der Regel auch Verleger angesichts der nationalsozialistischen Regierung den Entschluß faßten, Deutschland zu verlassen und einen Wohnsitz außerhalb des Machtbereiches ihres Heimatlandes zu wählen.¹⁰

⁹ Kramer, Anke und Pelz, Annegret: Einleitung. In: Dies.: Album. Organisationsform narrativer Kohärenz. Göttingen: Wallstein Verlag 2013. S. 13.

¹⁰ Feilchenfeldt, Konrad: Deutsche Exilliteratur 1933-1945. München: Winkler Verlag 1986. S. 12.

Feilchenfeldt weist außerdem darauf hin, dass die Epoche der Deutschen Exilliteratur zeitlich klar begrenzt ist und von der Berufung Adolf Hitlers zum deutschen Reichskanzler am 9.4.1933 bis zur bedingungslosen Kapitulation Deutschlands am 9.5.1945 reiche.¹¹ Fred Hellers „Familienalbum einer Stadt“ erschien erst 1948 und wäre daher im strengen Sinn dieser Definition zufolge nicht mehr als Exilliteratur zu bezeichnen. „Das Leben beginnt noch einmal. Schicksale der Emigration“ erschien zwar bereits 1945, doch Fred Heller verwendet im Untertitel selbst den Begriff der „Emigration“ und nicht den des „Exils“. Während viele andere Autoren, wie beispielsweise Bert Brecht, den Begriff der Emigration für sich ablehnten¹², verwendet Fred Heller auch innerhalb der beiden Texte diesen Begriff und spricht nicht von „Exil“. Daher richtet sich der Fokus dieser Arbeit neben der Albumpoetik auf die Emigration.

Fred Heller spricht im Vorwort zu „Das Leben beginnt noch einmal“ die Möglichkeit an, dass die Geschehnisse im dritten und vierten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts bald für unmöglich gehalten werden würden:

Denn nicht nur jene, die das selbst miterlebt haben, werden dieses Buch als Andenken für lange bewahren wollen; auch für die ist es geschrieben, die bald nicht mehr für möglich halten könnten, dass unschuldige Menschen dies alles erleben und erdulden mussten, im dritten und vierten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts.¹³

Aus dem Aussterben der Zeitzeugen resultiert, dass die kollektive Erinnerung an das nationalsozialistische Regime zunehmend an Medien gebunden ist. Dennoch muss die Erinnerung an Schicksale, die durch das nationalsozialistische Regime entstanden sind, so Hellers Intention, bewahrt werden.¹⁴ Wie dieses Bestreben Hellers Schreib- und Darstellungsart beeinflusst hat, wird in Kapitel 4 näher beleuchtet.

Das Album ist im Unterschied zum Buch nach Roland Barthes' „Die Vorbereitung des Romans“ eine diskontinuierliche Form, wie auch in der Einleitung des Sammelbands zur Konferenz „Album. Organisationsform narrativer Kohärenz“ beschrieben wird: „Buch und Album stehen einander als

¹¹ Vgl. Ebd. S. 12.

¹² Vgl. Krause, Robert: Lebensgeschichten aus der Fremde. Autobiografien deutschsprachiger emigrierter SchriftstellerInnen als Beispiele literarischer Akkulturation nach 1933. München: Richard Boorberg Verlag 2010. S. 14.

¹³ Heller: Das Leben, S. 8.

¹⁴ Vgl. Ebd. S. 7-8.

zwei kulturelle Phantasien und als zwei an der Opposition Kontinuum und Diskontinuum orientierte Werktypen gegenüber.“¹⁵ Bedenkt man, dass die Schicksale von MigrantInnen insbesondere im Kontext der nationalsozialistischen Genozide zumeist ebenso diskontinuierlich und ihre Erinnerungen oftmals bruchstückhaft sind, erscheint das Verfassen von Alben als eine Möglichkeit, diesen Umständen gerecht zu werden, denn „[d]ie Entscheidung, ein Album anzulegen, geht mit dem Wunsch einher, die Dinge in eine Ordnung zu bringen.“¹⁶ Die Frage, wie Fred Heller seine Erinnerungen in „Familienalbum einer Stadt“ und „Das Leben beginnt noch einmal. Schicksale der Emigration“ anordnete, ist Gegenstand dieser Analyse.

Einen thematischen Schwerpunkt bildet in diesem Zusammenhang das Thema Stadt. Fred Heller macht in „Familienalbum einer Stadt“ die Stadt Montevideo zum Schauplatz eines geschriebenen Albums und auch in vielen Kapiteln von „Das Leben beginnt noch einmal“ hat die Stadt eine besondere Rolle. Deshalb wird die Stadt in Kapitel 3.1. als räumlicher Erinnerungsrahmen analysiert.

Eine Ausgangsthese dieser Diplomarbeit ist, dass Alben und albenhafte Strukturen geeignete Rahmenbedingungen für den individuellen sowie kollektiven Umgang mit den nationalsozialistischen Genoziden liefern. Hierzu müssen die Begriffe individuelle, personale und kollektive Identität sowie verschiedene Arten des Gedächtnisses und der Zeugenschaft sowie ihre Herkunft und ihre gegenwärtige Bedeutung geklärt werden (Siehe Kapitel 3.2.). In Kapitel 3.3. wird zu zeigen sein, dass das Gedächtnis an Medien gebunden ist und welche Aufgaben verschiedene Arten von Medien bei der Erinnerung haben. Das Album als Speicher und Ordnungssystem ist als eines dieser Medien zu beschreiben. Fred Heller nutzt diese Form als Rahmen für seine Sammlungen an Orten und Schicksalen. Neben der Stadt betont Fred Heller an verschiedenen Stellen die Bedeutung der Familie, weshalb in Kapitel 3.4. auch auf diesen Begriff eingegangen wird. Zu klären ist hier, warum die Begriffe Familie, Album und Stadt in der Kombination

¹⁵ Vgl. Roland Barthes: Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978-1979 und 1979-1980, Frankfurt am Main 2008, S. 289. Zit. nach: Kramer, Anke und Pelz, Annegret (Hg.): Album. Organisationsform narrativer Kohärenz. Göttingen: Wallstein Verlag 2013. S. 8.

¹⁶ Ebd. S. 12.

„Familienalbum einer Stadt“ kein Widerspruch sind und welche spezielle Bedeutung Familie bei Fred Heller hat. Schließlich soll die Bedeutung des Albums für ein Familiengedächtnis analysiert werden.

Im Anhang findet sich das Kapitel „Das ‚Familienalbum‘ als privates Erinnerungsstück. Ein Album im Album“. Darin wird das Exemplar von „Familienalbum einer Stadt“ der Universitätsbibliothek Wien näher untersucht. Ein besonderes Exemplar, das der Universität Wien geschenkt wurde und das zusätzlich eingeklebte Ausschnitte beinhaltet, die das gedruckte und publizierte Buch wieder in ein privates Erinnerungsstück verwandeln.

1.1. Fred Heller. Schicksal der Emigration

Um Fred Hellers Texte „Familienalbum einer Stadt“ (1948) und „Das Leben beginnt noch einmal“ (1945) zu verstehen, muss man einige biografische Hintergründe Hellers sowie das Umfeld, in dem diese beiden Werke entstanden sind, kennen.

Fred Heller, der eigentlich Alfred Heller hieß, wurde 1889 in Obersiebenbrunn in Niederösterreich geboren und seine journalistische und schriftstellerische Tätigkeit begann während seiner Zeit als Student der medizinischen Fakultät. Seine Texte erschienen unter anderem in den „Meggendorfer Blättern“, in der „Jugend“ sowie der pazifistischen Zeitschrift „Der Friede“. Bis 1938 arbeitete er als Theater- und Feuilletonredakteur bei der Wiener Tageszeitung „Der Tag“, zudem war er als Dramaturg in Wien tätig. Seine Komödien verfasste er zumeist gemeinsam mit Adolf Schütz, wie beispielsweise „Diktatur der Frauen“ (1932), „Fremdenverkehr“ (1933) und „Lebensfreude“ (1935). „Der Franzl und andere Habsburger Anekdoten“ (1925) wurde zur Zeit des Nationalsozialismus verboten.¹⁷

1938 emigrierte Fred Heller über Prag und Paris nach Uruguay, 1939 kam er in seiner neuen Heimatstadt Montevideo, der er später ein „Familienalbum“ widmet, an. Durch die bereits bestehenden kulturellen Kreise

¹⁷ Vgl. Douer, Alisa und Seeber, Ursula (Hg.): Wie weit ist Wien. Lateinamerika als Exil für österreichische Schriftsteller und Künstler. Wien: Picus Verlag 1995. 266.

deutschsprachiger EmigrantInnen in Montevideo konnte Heller seine schriftstellerische und journalistische Tätigkeit sowie seine Theaterarbeit hier fortführen. Er war Mitgründer der Theatergruppe „Die Komödie“ („La Comedia. Agrupación teatral democrática“¹⁸) und seine Werke wurden unter anderem an der „Freien Deutschen Bühne“ in Buenos Aires uraufgeführt. Außerdem schrieb er Beiträge für das „Argentinische Tageblatt“, die „Jüdische Wochenschrift“ in Buenos Aires, das „Gemeindeblatt“ Montevideos sowie den New Yorker „Aufbau“. Zudem wurde er Mitarbeiter beim deutschsprachigen Radio Montevideos (La Voz del Dia) und sein Filmdrehbuch „Un hombre solo no vale nada“ wurde in Buenos Aires verfilmt. Die beiden Romane „Das Leben beginnt noch einmal. Schicksale der Emigration“ sowie „Familienalbum einer Stadt“ entstanden 1945 und 1948 und wurden vom freien deutschen Buchverlag Editorial Cosmopolita in Buenos Aires in deutscher Sprache herausgegeben. Am 12.4.1949 starb Fred Heller in Montevideo.¹⁹

Patrik von zur Mühlen stellte bei seiner Untersuchung der österreichischen Emigration nach Lateinamerika in Alisa Douers und Ursula Seebers „Wie weit ist Wien“ Folgendes fest:

Die Emigrationsbewegung in den späten dreißiger Jahren und vollends nach Kriegsbeginn trug panikartige Züge. [...] Da[ss] hier Zufälle weitgehend die Ziele der Flucht bestimmten und Schmiergelder sowie Urkundenfälschung die Wege und Mittel, ist angesichts fehlender Alternativen nicht verwunderlich.²⁰

Die hier angesprochenen Umstände der Fluchtbewegungen stellt Fred Heller in „Das Leben beginnt noch einmal. Schicksale der Emigration“ auf vielfältige Weise dar. Das Kapitel „Familie mit zwei Kindern“ etwa beschreibt die Ankunft einer Familie im portugiesischen Hafen, bei der der Vater typhuskrank ist und nicht weiterreisen darf:

Sie kamen im portugiesischen Hafen an: Vater, Mutter und zwei Kinder. Der Vater fieberte, er konnte kaum die Koffer tragen. Der Schiffsarzt stellte Typhus fest und schaffte ihn wieder ans Land. Die Mutter mit der 14jährigen Tochter und dem 10jährigen Sohn blieben an Bord zurück, ihr Pass war nach Paraguay visiert, die Fahrkarten mit dem letzten Geld bezahlt – sie kamen nach Wochen in Asuncion an.²¹

¹⁸ Lexikon deutsch-jüdischer Autoren (Archiv Bibliographia Judaica). Red. Leitung Renate Heuer. Bd. 11. Hein- Hirs [unter Mitarbeit von: Jürgen Eglinsky u.a.] München: Saur 2002. S. 40.

¹⁹ Vgl. Douer/ Seeber: Wie weit ist Wien, S. 266/267.

²⁰ Von zur Mühlen, Patrik: Die österreichische Emigration nach Lateinamerika. In: Wie weit ist Wien. Hg. von Alisa Douer und Ursula Seeber. Wien: Picus Verlag 1995. S. 13.

²¹ Heller: Das Leben, S. 44.

Die Mutter reist mit den beiden Kindern nach Paraguay, der Vater vermutet sie jedoch in Uruguay, weshalb seine Briefe die Familie über Monate nicht erreichen können. Nachdem der Vater die Typhuserkrankung überstanden hat, reist er selbst nach Uruguay und versucht, seine Familien ebenfalls dorthin zu holen, was erst gelingt, als sein 10-jähriger Sohn in Paraguay einem bislang Fremden seinen Kummer erzählt und durch dessen Hilfe drei Touristenvisa bekommt.²²

Ihre Briefe an den Vater erreichten ihn nicht, und seine Briefe waren nach Montevideo gerichtet, wo er seine Familie gelandet glaubte. [...] Soeben schickte er sich an, nach Paraguay zu reisen, da fand der 10jährige Knabe, der einem Fremden die Geschichte seiner Familie erzählte, in diesem den Helfer, der ein Touristenvisum für die Mutter und die beiden Kinder beschaffen konnte.²³

Rückblickend heißt es über das Schicksal dieser Familie:

Das war vor sechs Jahren. Damals waren Märchen noch nicht so grosse Wunder wie heute, und Wunder waren keine Märchen, sondern glückliche Begebnisse.²⁴

Doch nach diesen Anfangsschwierigkeiten schafft die Familie schließlich durch harte, ehrliche Arbeit in Uruguay den sozialen und finanziellen Aufstieg.²⁵

Patrik von zur Mühlen bezeichnet in seinem Aufsatz zur österreichischen Emigration nach Lateinamerika vergleichbare Schicksale als „schwierig, aber nicht unmöglich“²⁶. Obwohl EmigrantInnen keineswegs immer und überall willkommen waren und sich in der Regel ohne fremde Hilfe durchschlagen mussten, konnten sie sich durch ihren vergleichsweise hohen Bildungsstand etablieren.²⁷ Dennoch merkt Patrik von zur Mühlen an, dass den Wissenschaftlern die Hochschulen verschlossen blieben:

Andererseits verschlossen sich die einheimischen Hochschulen weitgehend den emigrierten Wissenschaftlern und verpassten so vielfach die Chance, sich fremdes geistiges Kapital zunutze zu machen.²⁸

²² Vgl. Ebd. S. 44/45.

²³ Ebd. S. 45.

²⁴ Ebd. S. 45.

²⁵ Vgl. Ebd. S. 45-47.

²⁶ Von zur Mühlen: Die österreichische Emigration, S. 14.

²⁷ Vgl. Ebd. S. 14.

²⁸ Ebd. S. 14.

Dass es für emigrierte Wissenschaftler oftmals schwierig war, in ausländischen Hochschulen Fuß zu fassen, thematisiert Fred Heller im Kapitel „Ein Student wird Doktor“ in „Das Leben beginnt noch einmal“.

Das war einmal ganz einfach: ein Student wird Doktor, wenn er nur fleissig studiert und regelmässig seine Prüfungen macht. Aber wenn nun heutzutage ein Student als Flüchtling aus Europa kommt, mit nichts als zwei Handkoffern, und das Probieren vor dem Studieren kommt, nämlich das Probieren, sich allein im fremden Land den Lebensunterhalt zu schaffen, um nebenbei studieren zu können, oder hauptsächlich zu studieren, weil es in der ungewohnten Sprache um so schwerer fällt und überhaupt immer wieder Schwierigkeiten auftauchen... das ist dann nicht mehr so ganz selbstverständlich, dass man pünktlich auf den richtigen Tag sein Doktordiplom in den Händen hält.²⁹

Nur mithilfe neu gewonnener Freundschaften, etwas Glück, Flexibilität und viel Durchhaltevermögen konnte der von Fred Heller beschriebene Emigrant aus Wien, der in seiner früheren Heimat acht Semester Medizin studiert hatte, in seiner neuen Heimat zum jüngsten „Médico Veterinario“³⁰ (Doktor für Tierheilkunde) werden. Ob das tatsächlich so stattgefunden hat oder vom Autor erfunden wurde, ist unklar. Aus den Untersuchungen zu diesem Thema von Alisa Douer und Ursula Seeber kann man aber schließen, dass ein solches Schicksal zumindest möglich gewesen wäre.

Doch nicht nur emigrierte WissenschaftlerInnen hatten im lateinamerikanischen Exil mit schwierigen Bedingungen zu kämpfen, sondern insbesondere auch Vertreter der Kultur. Hermann O. Gebhardt, der Gründer der deutschsprachigen Radiosendung Uruguays, erlebte das auf besondere Weise, wie er selbst in seiner Analyse des Emigrationstheaters in Uruguay schildert:

Als ich 1938 meine Rundfunkstunde eröffnet hatte und mich um Werbung bemühte, kam ich auch in eine trostlose Garage: Vorne stand ein Ladentisch mit Milchflaschen. Wenn man den Vorhang öffnete, sah man hinter ihm ein kleines Fenster zum Hof. Im Raum stand nur ein kleines Bett; aber über ihm waren Regale mit Büchern: Klassiker und moderne Literatur, u.a. die wertvollsten Goethe- und Schiller-Ausgaben des Insel-Verlages.³¹

Die Folge der schwierigen Ausgangssituation von nach Uruguay emigrierten Vertretern der deutschsprachigen Kultur war eine vielfältige Rückbesinnung an die frühere Heimat dieser EmigrantInnen.³² Kulturelle Aktivitäten wurden

²⁹ Ebd. S. 74.

³⁰ Heller: Das Leben, S. 74.

³¹ Gebhardt, Hermann P.: Emigrationstheater in Uruguay. In: Pohle, Fritz: Emigrationstheater in Südamerika abseits der „Freien Deutschen Bühne“, Buenos Aires. S. 16.

³² Vgl. Von zur Mühlen: Die österreichische Emigration, S. 14.

meist zum Selbstkostenpreis betrieben und dienten mehr einer psychischen Überlebensstrategie als zur Deckung des Lebensunterhaltes. Die Erinnerung an die Heimat konnte der drohenden Entwurzelung und Asozialisierung entgegenwirken.³³ Eines von mehreren Beispielen in ganz Lateinamerika war die vom Bühnenautor und Regisseur Fred Heller in Montevideo betriebene „Komödie“, die es in den Jahren 1941-45 auf dreißig Premieren brachte.³⁴

Vor diesem Hintergrund erscheint Hellers Darstellung der „Tablados“ in „Familienalbum einer Stadt“ recht verwunderlich, denn er beschreibt diese Karnevalstribünen oder Volksbühnen ohne jeglichen Hinweis auf Unterschiede, die hier zwischen ansässigen und eingewanderten Bewohnern Montevideos gemacht werden könnten. Im Kapitel „Abends am Tablado“³⁵ wird geschildert, dass nicht nur das Publikum, sondern auch die Mitarbeiter eines Tablados aus der unmittelbaren Nachbarschaft kommen und wie Akrobaten, Musiker und vor allem Komiker ihr Publikum begeistern. Der einzige Hinweis auf einen Vergleich mit anderen Theater- und Bühnenformen ist die Bezeichnung der Tablados als „beneidenswert freie Volkstribüne“³⁶. Dies kann als Hinweis auf das Bestehen weniger freier Bühnen gedeutet werden. Damit könnte unter Umständen die schwierigere Lage des deutschsprachigen Emigrationstheaters gemeint sein. Man kann diesen Hinweis aber auch auf die politische Verfolgung von kritischen Stücken und Texten bzw. deren Verfassern beziehen, denn schließlich wurde Fred Hellers Stück „Der Franzl und andere Habsburger Anekdoten“ (1925) zur Zeit des Nationalsozialismus verboten.³⁷

Um Fred Hellers positive Darstellung Montevideos trotz der beschriebenen Widrigkeiten nachvollziehen zu können, muss man sein Leben in der Hauptstadt Uruguays noch etwas näher beleuchten. Uruguay ist das kleinste Land Südamerikas, war lange Zeit von relativem Wohlstand geprägt und kann eine lange, wenn auch nicht ununterbrochene demokratische Tradition vorweisen. Der 1903 zum Präsidenten gewählte José Battlle y Ordòñez schuf

³³ Vgl. Ebd. S. 17.

³⁴ Vgl. Naumann, Uwe: Uruguay. In: Wie weit ist Wien. Hrsg. von Alisa Douer und Ursula Seeber. Wien: Picus Verlag 1995. S. 260-261.

³⁵ Heller: Familienalbum, S. 133-136.

³⁶ Ebd. S. 135.

³⁷ Vgl. Douer, Alisa und Seeber, Ursula (Hg.): Wie weit ist Wien. Lateinamerika als Exil für österreichische Schriftsteller und Künstler. Wien: Picus Verlag 1995. S. 266.

die Grundlagen dafür, dass sich Uruguay zu einem liberalen Wohlfahrtsstaat mit einem entwickelten Bildungssystem, dem Achtstundentag, garantierter Religionsfreiheit etc. entwickeln konnte. Zudem war Uruguay schon vor Hitlers Machtantritt ein traditionelles Einwanderungsland, weshalb es bereits Anfang der dreißiger Jahre eine deutschsprachige Kolonie gab, die Schätzungen zufolge etwa 2 000 bis 3 000 Personen umfasste. In der Zeit zwischen 1933 und 1945 kamen nach verschiedenen Darstellungen knapp 11 000 europäische Flüchtlinge nach Uruguay, wobei etwa 7 000 in Uruguay blieben. Zirka 90 Prozent der ImmigrantInnen waren jüdischer Herkunft oder jüdischen Glaubens. Wie groß seit 1938 die Anzahl an ÖsterreicherInnen unter diesen Einwanderern war, lässt sich nur schwer ermitteln. Ebenso sind spezifisch österreichische Kulturaktivitäten kaum untersuchbar, von großer Bedeutung aber waren Aktivitäten der deutschsprachigen Bevölkerung Uruguays insbesondere in der Hauptstadt Montevideo.³⁸ Dabei muss betont werden, dass Uruguay 1942 als einer der ersten südamerikanischen Staaten die diplomatischen Beziehungen zu den Achsenmächten abbrach und im Unterschied zum Nachbarland Argentinien während des Krieges eine strikt proalliierte Politik verfolgte. Dies zeigte sich nicht zuletzt durch den toleranten Umgang mit antinazistischen Aktivitäten deutscher EmigrantInnen.³⁹

Gebhardt bemerkt in seinen Ausführungen zum Emigrationstheater in Uruguay über Fred Heller: „Der einzige, der von seiner intellektuellen Arbeit zu leben vermochte und sich dabei unter sehr ärmlichen Verhältnissen durchschlug, war Heller.“⁴⁰ Fred Heller war an den deutschsprachigen Kulturaktivitäten Montevideos stark beteiligt, wobei insbesondere seine Mitarbeit bei der deutschsprachigen Radiosendung Montevideos, La Voz del Día („Die Stimme des Tages“), sowie seine Arbeit mit der deutschsprachigen Theatergruppe „Die Komödie“ hier näher beleuchtet werden sollen:

Das deutschsprachige Rundfunkprogramm „La Voz del Día“ wurde von Hermann P. Gebhardt gegründet. Sonja Wegner weist in ihrer Arbeit zum deutschsprachigen Exil in Uruguay auf Gebhardts Leistung hin:

³⁸ Vgl. Naumann: Uruguay, S. 259.

³⁹ Pohle, Fritz: Emigrationstheater in Südamerika abseits der „Freien Deutschen Bühne“, Buenos Aires. Hg. von der Hamburger Arbeitsstelle für deutsche Exilliteratur. Hamburg 1989. S. 33.

⁴⁰ Gebhardt: Emigrationstheater in Uruguay, S. 20.

1938 bereits gelang es ihm, in Montevideo bei der kommerziellen Rundfunkstation *CX 50 Radio el Mundo* eine halbe Stunde Sendezeit anzukaufen, seit 1941 sendete er über das Radio *CX 46 Radio America-Montevideo*.⁴¹

Gebhardt selbst schrieb in seinen Ausführungen zum Emigrationstheater in Uruguay über die Hintergründe seines Programms:

Die meisten Einwanderer kamen ohne Spanischkenntnisse ins Land, und so war es für sie von ungeheurer Wichtigkeit, dass [sic!] eine tägliche Rundfunkstunde in deutscher Sprache bestand: *La Voz del Día*- „Die Stimme des Tages“. Durch sie wurden die Emigranten über die damals sehr aufregende weltpolitische Entwicklung und über lokale Ereignisse informiert; ihnen wurde aber auch die Situation im Lande, z.B. die abweichende Gesetzgebung oder die wirtschaftlichen Gegebenheiten, vor Augen geführt. Weiter sah ich ein Hauptziel meiner Rundfunkarbeit darin, unseren Hörern die kulturellen Werte aus ihrer Jugend zu erhalten.⁴²

Zunächst wurde nur eine halbe Stunde am frühen Nachmittag gesendet, doch nach einiger Zeit wurde die Sendezeit auf eine Stunde verlängert und das Programm konnte auf den Abend verlegt werden.⁴³ Die „deutsche demokratische Rundfunkstunde“ reichte von Wetter- und Börsenberichten über Sport- und Kulturbeiträge bis zu Frauen- und Kindersendungen. Den Abschluss machte Gebhardts politischer Kommentar „Die Welt von heute“, wobei betont werden muss, dass „*La Voz del Día*“ einen dezidiert antinazistischen Standpunkt vertrat und nach Naumanns Erläuterungen zu Uruguay „ohne jegliches Partei- oder organisationspolitisches Korsett“⁴⁴ auskam.

Der aus Frankfurt an der Oder stammende Hermann P. Gebhardt hatte einen kleinen Kreis von Mitarbeitern, zu dem auch österreichische EmigrantInnen gehörten, wie beispielsweise der Schauspieler Jaques Arndt oder eben Fred Heller⁴⁵, von dem Gebhardt, wie er in „Emigrationstheater in Uruguay“ betont, eine äußerst hohe Meinung hatte: „Unser kulturelles Programm gewann stark an Niveau, als 1939 Fred Heller nach Uruguay kam und der Theaterarbeit ebenso wie den kulturellen Sendungen seinen Stempel aufprägte.“⁴⁶

⁴¹ Wegner, Sonja: Wissenschaftliche Arbeit im Rahmen der Magisterprüfung im Hauptfach Geschichte zum Thema „Deutschsprachiges Exil in Uruguay von 1933-1945“. Essen 1994. S. 104.

⁴² Gebhardt: Emigrationstheater in Uruguay, S. 18.

⁴³ Vgl. Wegner: Deutschsprachiges Exil in Uruguay, S. 104.

⁴⁴ Naumann: Uruguay, S. 260.

⁴⁵ Vgl. Naumann: Uruguay, S. 260.

⁴⁶ Gebhardt: Emigrationstheater in Uruguay, S. 18.

Sonja Wegner führte im Rahmen ihrer Dissertation zum Thema „Deutschsprachiges Exil in Uruguay von 1933- 1945“ unter anderem Interviews mit ehemaligen Mitarbeitern Gebhardts durch. Dabei wurde deutlich, dass die Bezahlung für die Mitarbeiter von „La Voz del Día“ nebensächlich war.⁴⁷ Viel wichtiger

[...] war die Möglichkeit, geistig tätig zu werden. Da spielte es auch keine Rolle, wenn der ‚Lohn‘ in Form von Eintrittskarten fürs Kino ausbezahlt wurde.⁴⁸

Durch die Nähe zur argentinischen Hauptstadt Buenos Aires konnten häufig prominente Besucher für einen Rundfunkbeitrag gewonnen werden.⁴⁹ Es darf also vermutet werden, dass Fred Heller möglicherweise so Kontakte nach Buenos Aires knüpfen konnte, wo er später unter anderem für verschiedene Zeitschriften arbeitete. Auch seine beiden Romane wurden schließlich vom Verlag Editorial Cosmopolita in Buenos Aires veröffentlicht. Editorial Cosmopolita (mit der ergänzenden deutschsprachigen Bezeichnung „Freier Deutscher Buchverlag“) wurde 1940 vom 1938 nach Argentinien immigrierten Buchhändler James Friedmann gegründet und geleitet. Friedmann war bestrebt, der politischen und der deutsch-jüdischen Emigration eine Möglichkeit zur Veröffentlichung zu geben und verlegte bürgerlich-demokratische und sozialistische Autoren. Kaum eines der von Editorial Cosmopolita veröffentlichten Werke erlebte im Nachkriegsdeutschland eine Neuauflage.⁵⁰

„La Voz del Día“ beschränkte sich aber nicht auf die tägliche Sendestunde, sondern veranstaltete darüber hinaus auch Theatervorführungen, Vorträge und Konzerte. Hermann P. Gebhardt bemerkt hierzu Folgendes:

Obwohl das Gros der Künstler und Intellektuellen vor allem nach den USA emigriert war, fand sich in Uruguay ein beachtlicher Kreis an „Bildungsbürgern“ zusammen, die an europäisches Theater gewöhnt waren.⁵¹

Die Bevölkerungsstruktur Uruguays spiegelte sich in den guten Besuchszahlen dieser Veranstaltungen, die wohl mit ein Grund für die

⁴⁷ Vgl. Wegner: Deutschsprachiges Exil und Uruguay, S. 108.

⁴⁸ Wegner: Deutschsprachiges Exil in Uruguay, S. 108

⁴⁹ Vgl. Naumann: Uruguay, S. 260.

⁵⁰ Vgl. Kießling, Wolfgang: Exil in Lateinamerika. Leipzig: Reclam 1980 (= Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933-1945 in sieben Bänden. Bd. 4). S. 410-411.

⁵¹ Gebhardt: Emigrationstheater in Uruguay, S. 18.

Entstehung einer weiteren kulturellen Initiative waren: die Gründung der deutschsprachigen Theatergruppe „Die Komödie“. Diese kooperierte durch die Unterstützung von „La Voz del Día“ und trotz gelegentlicher Differenzen sogar mit der „Freien Deutschen Bühne“ in Buenos Aires.⁵²

Fred Heller gründete „Die Komödie“ 1941 gemeinsam mit dem Schauspieler und Regisseur Albert Maurer (geboren 1890 in Wiesbaden, gestorben 1969 in Montevideo).⁵³ Während „La Voz del Día“ einen dezidiert antinazistischen Anspruch verfolgte, konstituierte sich „mit der ‚Komödie‘ Fred Hellers und Albert Maurers

[...] eine Bühne, die zwar manche in Hitlerdeutschland verfernte Autoren auf den Spielplan setzte, sich jedoch darüber hinaus ein gänzlich unpolitisches Gesicht gab und den programmatischen Unterhaltungsanspruch schon in der Namensgebung zum Ausdruck brachte.⁵⁴

Am 4. September 1941 trat „Die Komödie“ mit dem Stück „Der Prozeß Mary Dugan“ von Bayard Veiller erstmals öffentlich in Erscheinung. Bis 1945 gab es rund 30 Premieren von meist leichten Boulevard-Komödien, die dem Unterhaltungsbedürfnis des Publikums entsprachen. Doch auch Stücke wie Molnárs „Liliom“ und Schnitzlers „Liebelei“ standen auf dem Spielplan. Musikalischer Leiter war der gebürtige Ungar Geza Schaeffer, dem es die Theatergruppe verdankte, auch Operetten wie Brechts „Dreigroschenoper“ ins Programm nehmen zu können. „Die Komödie“ trat in den Monaten von April bis Oktober auf und hatte durchschnittlich jeden Monat eine Premiere. Pro Stück gab es zwei bis drei Vorführungen, dann war das Publikumsinteresse erschöpft. Von ihrer Arbeit bei der Theatergruppe leben konnten die Mitwirkenden nicht, weshalb sie vielfältigen Brotberufen nachgehen mussten: Albert Maurer war Fotograf, Margit Diamant betrieb ein Schuhgeschäft, Alfred Sterk hatte ein Blumengeschäft, usw.⁵⁵

Sie alle [die Mitglieder der Theatergruppe, Anm. d. Verf.] waren bis spätabends beschäftigt. Die Proben begannen zwischen 9 und 10 Uhr abends und zogen sich bis in die frühen Morgenstunden hin. Es zeugt von dem beispiellosen Enthusiasmus dieser Amateurschauspieler, daß [sic!] sie diese aufreibende Tätigkeit praktisch ohne materielle Gegenleistung jahrelang aufrecht erhielten. [...] Nach 1945 spielte ‚Die Komödie‘ nur noch sporadisch. Die Ensemblemitglieder hatten sich assimiliert und waren

⁵² Ebd. S. 23.

⁵³ Vgl. Naumann: Uruguay, S. 260.

⁵⁴ Pohle: Emigrationstheater in Südamerika, S. 33.

⁵⁵ Vgl. Naumann: Uruguay, S. 260/261.

beruflich so stark ausgelastet, daß [sic!] sie kaum noch Zeit zum Spielen fanden.⁵⁶

Dieser Kommentar Gebhardts zur Lebenssituation der Schauspieler der „Komödie“ verdeutlicht auch, dass die Mitarbeit an kulturellen Aktivitäten eine Art psychische Überlebensstrategie angesichts der drohenden Entwurzelung in der neuen Heimat war.

Was unter solchen Umständen kulturelle Initiativen wie die „Die Komödie“ und „La Voz del Día“ geleistet haben, verdient aus Sicht der Nachgeborenen allerhöchsten Respekt.⁵⁷

In den 50er Jahren verschwand das deutschsprachige Emigrationstheater aus Uruguay durch den Tod und die Rück- oder Weiterwanderung vieler Mitglieder.⁵⁸

Fred Hellers Leben in Montevideo war maßgeblich vom beschriebenen Engagement der Mitwirkenden während seiner vielfältigen kulturellen Arbeit geprägt. Das ist eine mögliche Erklärung für seinen Umgang mit den Erlebnissen der Emigration. Denn Heller schafft etwas, was die LeserInnen vorweg irritieren kann: Er erzählt in den beiden hier besprochenen Werken die schönen, oftmals berührenden Momente und Schicksale seiner Umwelt. Dabei vergisst er die Gräuelp des Nationalsozialismus und die schwierigen Bedingungen des Exils und der Emigration keineswegs, aber der Blick auf Montevideo und die beschriebenen Schicksale ist in erster Linie ein positiver.

Um nur eines von vielen möglichen Beispielen für ein von Fred Heller beschriebenes Schicksal herauszugreifen, soll an dieser Stelle auf das Kapitel „Adios, Don Alfredo!“ hingewiesen werden: Der Protagonist Don Alfredo kam als ehemaliger Direktor eines Berliner Verlagshauses nach Südamerika und baute sich in Montevideo eine neue Existenz auf. Seine Frau unterstützte ihn in der zunächst kleinen Fabrikation. Die beiden legten alte Gewohnheiten ab⁵⁹ und, so die Textstelle, „[...] so begannen die beiden ein neues Leben, indem sie so zu leben anfangen, wie sie es von anderen sahen, die das Land kannten [...]“⁶⁰. Dieses Zitat aus dem Kapitel „Adios, Don

⁵⁶ Gebhardt: Emigrationstheater in Uruguay, S. 22.

⁵⁷ Naumann: Uruguay, S. 261.

⁵⁸ Gebhardt: Emigrationstheater in Uruguay, S. 26.

⁵⁹ Vgl. Heller: Das Leben, S. 169.

⁶⁰ Heller: Das Leben, S. 169-170.

Alfredo]“ verweist auf den Titel des Buches: „Das Leben beginnt noch einmal“. Auch die Erschwernis der Lebensbedingungen durch die fremde, den ImmigrantInnen zunächst unbekannte Sprache wird in diesem Textabschnitt verdeutlicht:

Die Sprache des Landes hatten sie sich angeeignet, doch man erkannte, wenn sie redeten, die Fremden in ihnen. Man betrachtete sie mit Voreingenommenheit, man machte es ihnen nicht leicht, sich zu bewähren, aber man merkte und anerkannte, dass sie sich bewähren wollten.⁶¹

Fred Heller verknüpft die Informationen über Uruguay mit dem persönlichen Schicksal der von ihm beschriebenen Familie, indem er beispielsweise die Tatsache einfließen lässt, dass Uruguay bereits vor dem nationalsozialistischen Regime Hitlers traditionell ein Einwanderungsland war:

Dann erschließen sich die Uruguayer, dann sind sie hilfsbereit, denn sie erinnern sich, dass auch ihre Vorfahren als Fremde ins Land kamen und oft Hilfe gebraucht hatten und sie nur deshalb nicht fanden, weil sie den Mund nicht aufbrachten, ihre Hilflosigkeit zu bekennen, lieber die Zähne zusammenbissen im Trotz gegen das Schwere des Immigrantenschicksals.⁶²

Das von Fred Heller beschriebene Ehepaar schafft es durch harte Arbeit und neu gewonnene Beziehungen und Freundschaften, seine Fabrik auszuweiten, bis die Gesundheit des Mannes den Strapazen schließlich nicht mehr gewachsen ist und er verstirbt. „In seinem ‚barrio‘, in seinem Strassenviertel, hielten sie ihm den Nachruf: ‚Er war ein deutscher Jude mit einer uruguayischen Seele.‘“⁶³ Selbst eine so tragische Geschichte wie diese verwandelt der Autor durch seine Perspektive in ein positives Schicksal. Dieser positive Blick des Autors lässt sich nur durch seine eigenen positiven Erlebnisse in seiner Exilheimat Montevideo, wie beispielsweise den Zusammenhalt in der deutschsprachigen Theatergruppe „Die Komödie“ erklären.

1.2. „Das Leben beginnt noch einmal. Schicksale der Emigration“ (1945)

In kurzen Textpassagen werden in „Das Leben beginnt noch einmal“, das 1945 vom Verlag Editorial Cosmopolita in Buenos Aires veröffentlicht wurde,

⁶¹ Ebd. S. 170.

⁶² Ebd. S. 170.

⁶³ Ebd. S. 172.

auf 199 Seiten insgesamt 48 „Schicksale der Emigration“ beschrieben. Als Bild am Titelblatt wurde ein Schiff gewählt, das im gewellten Titel ‚schwimmt‘.⁶⁴ Es symbolisiert die Ankunft der ImmigrantInnen in Uruguay, wo das Leben der vor dem Nationalsozialismus geflüchteten Menschen, wie der Titel verheißt, „noch einmal [beginnt]“. Nach der Widmung „M e i n e r F r a u , der tapferen Schicksalsgefährtin“⁶⁵ folgen das Vorwort des Verlages und das des Autors, in dem Fred Heller den Wunsch, die Geschichten der EmigrantInnen mögen unvergessen bleiben, als Schreibintention angibt, und die LeserInnen dazu aufruft, das Buch an ihre Kinder weiterzugeben, denn der Autor betont:

Das halbe Jahrhundert hier berichteter Emigranten-Schicksale will bloss ein kleiner Beitrag sein für ein Ehrenbuch der Emigration. Es sind wahre Geschichten, in Jahren gesammelt nach persönlichen Berichten und nach Briefen. Hunderttausend werden ihr eigenes Erlebnis und das Schicksal von Verwandten und Freunden in diesem Buche finden. Sie sollen diese Berichte nicht nur für sich alleine lesen, sie sollen sie weitergeben an die Freunde in ihrer neuen Umgebung, die so glücklich waren, lange vor ihnen Europa verlassen zu haben oder schon auf dem freien Kontinent geboren zu sein. Und sie sollten das Buch aufbewahren für ihre Kinder. Denn nicht nur jene, die das selbst miterlebt haben, werden dieses Buch als Andenken für lange bewahren wollen; auch für die ist es geschrieben, die bald nicht mehr für möglich halten können, dass unschuldige Menschen dies alles erleben mussten, im dritten und vierten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts.⁶⁶

Die darauf folgenden biografischen Kurztexte stehen scheinbar für sich und wirken wie eine Auflistung von Einzelschicksalen, doch alle beschriebenen Personen teilen ähnliche Erlebnisse. Alle mussten aus ihrer früheren Heimat fliehen und versuchen, oft nach schwierigen und langen Reiseverhältnissen, sich und ihren Angehörigen ein neues Leben aufzubauen.

Einer der inhaltlichen Schwerpunkte liegt auf dem Zusammenhalt in den Familien. Das Kapitel „Familie mit zwei Kindern“⁶⁷ erzählt beispielsweise, wie sich eine Familie nach anfänglichen Schwierigkeiten in Uruguay zurechtfindet und eine neue Existenz aufbaut:

Man musste nur müssen, dann konnte man auch, das war die bittere Lehre ihrer harten Schule. In einem ganz kleinen Laden fingen sie an, ein paar Brötchen anzubieten, die ein Bäcker gebacken, und etwas Backwerk, das aus der Mutter eigener Küche stammte. Das Backwerk schmeckte den

⁶⁴ Anm. d. Verf.: Da keine Bildlegende vorhanden ist, liegen keine Informationen darüber vor, wer den Einband entworfen hat.

⁶⁵ Heller: Das Leben, S. 5.

⁶⁶ Ebd. S. 8.

⁶⁷ Ebd. S. 44-47.

Kunden, sie fragten nach der Köchin, und da lud sie die Leute zum Mittagessen ein.⁶⁸

Das Kapitel „Ruths Kinder“⁶⁹ erzählt von Ruth, die tagsüber als Kindermädchen arbeitet und abends ihren Vater pflegt, nachdem ihre Mutter gestorben ist:

Immer wieder kommt die Frage aus dem Mund des Kindes: „Bei welchem Kind bist du in der Nacht?“ Und dann muss Ruth erzählen von dem grossen Kind, das erst am Abend nach Hause kommt und dann sein Essen haben will und seine Pflege.⁷⁰

Das Mädchen, das Ruth betreut, liebt die Geschichten aus Ruths glücklicher Kindheit, die sie in einem großen Haus mit Garten verbracht hatte. Ihr Vater war ein reicher Fabrikant, bevor er, fast 70jährig, alles verlor. Über die näheren Umstände erfahren die LeserInnen nichts, denn im Vordergrund steht, dass Ruth das Mädchen an ihrem Geburtstag mit zu sich nach Hause nimmt, wo ihr Vater sich wie ein Großvater um die Kleine kümmert.

Das Kapitel „Grossmutter wird Urgrossmutter“⁷¹ erzählt davon, wie eine Familie es schafft, Traditionen aus der ehemaligen Heimat weiterzuführen. Einmal in der Woche trifft sich die ganze Familie bei der Großmutter, die Kuchen und Kaffee bereitet und als Familienoberhaupt über alles Bescheid weiß. Zwei Jahre lang behält die Familie diese Tradition nach ihrer Emigration bei. Bis zu dem Tag, an dem eine Enkelin ihr erstes Kind bekommt und die Großmutter zum ersten Mal Urgroßmutter wird. Dieses Kapitel spiegelt den Titel des Buches, „Das Leben beginnt noch einmal“ besonders gut.

Neben dem Zusammenhalt von Familien schildert Fred Heller auch die Zerrissenheit von Familien, deren Mitglieder in verschiedenen Ländern, oft auf verschiedenen Kontinenten leben. Das Kapitel „Die Frau mit den drei Visen“⁷² berichtet beispielsweise, dass eine Frau die Möglichkeit hat, zu ihren Töchtern nach London oder Amerika zu flüchten, doch sie wartet, bis sie ein Einreisevisum für Uruguay erhält, wo ihr Mann auf sie wartet. Das Leben in Uruguay ist hart für die beiden, und als ihr Mann verstirbt, steht die Frau vor der Entscheidung, zu welcher ihrer Töchter sie reisen soll.

⁶⁸ Ebd. S. 45.

⁶⁹ Ebd. S. 86-89.

⁷⁰ Ebd. S. 86.

⁷¹ Ebd. S. 118-121.

⁷² Ebd. S. 105-108.

Im Kapitel „Einreise bewilligt“⁷³ wird beschrieben, wie schwierig die Reise aus Europa in die USA sein kann. Eine Familie beschließt 1938, aus Deutschland in die USA, wo sie nahe Verwandte haben, einzuwandern. Doch noch bevor Vater, Mutter und Tochter ihre Einreisebewilligungen haben, bricht der Krieg aus. Nun ist der einzige Weg in die USA über Russland und Japan, weshalb sie über Moskau nach Japan reisen. Nur mit Hilfe des südamerikanischen Konsuls können sie mit dem letzten Schiff aus Japan nach Südamerika ausreisen. Nach Problemen bei der Schiffsreise kommen die drei schließlich über Rio de Janeiro nach Montevideo, wo sie das Visum für die USA erwarten. Doch nach dem Überfall auf Pearl Harbour bekommen sie dieses zunächst nicht mehr. Erst mehr als drei Jahre nach dem Entschluss, in die USA zu immigrieren, bringt sie ein Schiff schließlich in 5 Wochen an ihr Ziel.

Das Kapitel „Reise nach Paris“⁷⁴ erzählt von den Schwierigkeiten bei der Reise nach Paris, die eine Mutter mit ihrem Sohn durchlebt. Nachdem sie endlich alle Papiere vorlegen können, werden sie am Bahnhof getrennt und die Mutter verletzt sich, als sie verzweifelt versucht, den Zug aufzuhalten. Nur mit der Hilfe eines Fremden, der der Mutter die Reise in einem Schnellzug ermöglicht, können sich Mutter und Sohn in Paris wiederfinden. Auch der Familie im Kapitel „Durchreise ohne Aufenthalt“⁷⁵ wird von fremden Personen in einem fremden Land geholfen. Die Familie eines jüdischen ehemaligen Rechtsanwaltes aus Wien kann bis zu ihrer Abreise nach Riga nur ein Durchreisevisum ohne Aufenthalt für Litauen erwirken, sie hat aber kein Einreisevisum für Lettland. In ihrer Not steigt die Familie an einer Station in der litauischen Hauptstadt aus, wo der Vater einen ehemaligen Klienten vermutet. Auf der Suche nach diesem trifft er auf jüdische Geschäftsleute, die der Familie den Aufenthalt in Litauen und schließlich sogar die Ausreise nach Südamerika ermöglichen. Ohne deren Hilfe hätte die Familie wieder zurück nach Deutschland reisen müssen und wäre dort wahrscheinlich verhaftet worden.

Dass die Hilfe von Fremden nicht nur bei der Reise selbst, sondern auch für das Leben von EmigrantInnen in ihrer neuen Heimat entscheidend sein

⁷³ Ebd. S. 153-157.

⁷⁴ Ebd. S. 126-130.

⁷⁵ Ebd. S. 165-168.

konnte, zeigt das Kapitel „Herr und Frau Chef“⁷⁶. Es beschreibt das Schicksal von Benjamin, der sehr jung nach Uruguay immigriert, dort eine Stelle in einer Fabrik annimmt und hofft, seine Frau würde eines Tages aus England nachreisen können. Als er schwer krank wird, kümmern sich der Chef der Fabrik sowie dessen Frau um Benjamin:

Benjamin [...] sah bloss, dass sein Chef und seine Chefin sich in den Besuchen an seinem Krankenlager abwechselten, er fühlte die sanfte Hand ihrer Pflege [...] als man ihn künstlich ernähren musste, und in den Nächten, in denen sein Chef und seine Frau bei ihm im Krankenhaus sassen, voll Angst und Unruhe [...] Sie hatten ihre beiden Kinder zu Hause, aber der fremde Mensch war jetzt wichtiger.⁷⁷

Benjamins Arbeitgeber retten ihm schließlich das Leben, er kehrt an seinen Arbeitsplatz zurück und weiß nun, warum er sich in der Fabrik zuhause fühlt, „[u]nd niemals allein. Auch nicht in dieser Zeit.“⁷⁸

Auch das Kapitel „Geschichte vom Milchmann“⁷⁹ verdeutlicht die Notwendigkeit neu gewonnener Freundschaften für EmigrantInnen. Ein Ehepaar hatte eine Lechería gekauft und der Mann lieferte täglich Milch an seine Kunden aus. Als die beiden ein Kind bekommen und der Mann plötzlich schwer erkrankt, ist das kleine Geschäft und damit die Existenz der jungen Familie bedroht. Der Arzt, der aus derselben europäischen Stadt kam wie die beiden und nun eine treue Kundschaft ist, behandelt den schwerkranken Mann, der sich weigert, sich auszurasen, da er um sein Geschäft fürchtet. So übernimmt es der Arzt selbst, die Milch zu den Kunden zu bringen, die vom Unglück der Familie so nichts bemerken und weiterhin in der kleinen Lechería einkaufen:

Es ging glatt. Bis auf einen einzigen Liter. Die Flasche fiel aufs Straßenpflaster, als der Doktor mit noch zwei Flaschen in der Hand an ein Tor pochte. Da kaufte er in einer andere Lechería einen Liter Milch und die dazugehörige Flasche – und niemand merkte etwas, weder die Kundschaft, noch der Lechero selbst, der am Nachmittag schon wieder auf den Beinen war.⁸⁰

Die berufliche Entwicklung der EmigrantInnen steht in vielen Kapiteln im Vordergrund, beispielsweise in „Mimosen“⁸¹, das eine junge Frau beschreibt,

⁷⁶ Ebd. S. 51-55.

⁷⁷ Ebd. S. 54.

⁷⁸ Ebd. S. 54.

⁷⁹ Ebd. S. 82-85.

⁸⁰ Ebd. S. 85.

⁸¹ Ebd. S. 33-35.

die aus sehr gutem Elternhaus kam und als überheblich galt und die nun nicht zu verlegen dazu ist, von Haus zu Haus zu gehen, um Blumen zu verkaufen. Das Kapitel „Das Wiedersehen“⁸² berichtet über eine Frau und einen Mann, die früher wohlhabend waren und nach ihrer Emigration verarmt sind, sie arbeitet als Wäscherin und er putzt Schuhe. Als sie sich wiedertreffen, schämen sie sich zunächst, bis sie bemerken, dass sie dasselbe Schicksal teilen. Neben Geschichten, in denen sich die Menschen mit einem beruflichen Abstieg arrangieren müssen, erzählt Heller auch von Menschen, die in ihrer neuen Heimat den Aufstieg schaffen. Das Kapitel „Die kleine Hanni“⁸³ beschreibt eine Mutter, die ihre eigene Tochter nur morgens und abends sieht, da sie fremde Kinder betreut, um sich und ihre Tochter versorgen zu können. Als ihre Tochter zu einem Kinderball gehen möchte und dafür ein Karnevalskostüm braucht, näht sie in den Nächten aus Stoffresten ein wunderschönes Prinzessinnen-Kostüm. Die Modefirma, die den Preis für das beste Kostüm stiftet, stellt die Mutter daraufhin ein und sie entwirft schließlich Kleider. Der in „Der Garten Eden“⁸⁴ beschriebene Gärtner hat zunächst Schwierigkeiten, sich mit dem ungewohnten Klima und den für ihn fremden Pflanzen zurechtzufinden. Doch als Helfer eines Gärtners arbeitet er so hart, dass er schließlich aufsteigt und selbstständig einen Garten betreut.

Als es geglückt war, als der Garten Eden noch bewundernswerter geworden war als ehedem und im Treibhaus mehr und schöner die Orchideen blühten, da wurde aus dem Handlanger der Gärtner selbst, ihm allein wurde der Garten Eden in Obhut gegeben. [...] Wie auf eigenem Boden stapft der Gärtner zwischen den Beeten umher, beugt sich dort und da auf eine Blumengruppe hinab oder biegt einen Zweig zurecht, wie jemand, der Kinder betreut - - seine Kinder!⁸⁵

Das Kapitel „Die veränderte Apotheke“⁸⁶ berichtet davon, dass ein emigrierter Apotheker aus Europa in einer Provinzstadt zunächst Stellvertreter eines älteren Herrn in einer Apotheke wird. Nach und nach verändert sich diese Apotheke:

Die alte Apotheke begann sich zu verändern. Die Fächer wurden umgestellt, die Schaufenster neu geformt, das Verkaufspult blinkte überall, und der weisse Mantel des Apothekers wies nicht die Spuren sämtlicher

⁸² Ebd. S. 90-93.

⁸³ Ebd. S. 109-113.

⁸⁴ Ebd. S. 122-125.

⁸⁵ Ebd. S. 125.

⁸⁶ Ebd. S. 144-148.

Medikamente auf, die nebenan zubereitet worden waren, wie dies ehemals bei dem alten Herrn üblich gewesen.⁸⁷

Plötzlich häufen sich die Kontrollen der Beamten in dieser Apotheke, bis der emigrierte Apotheker schließlich nachfragt, ob dafür ein besonderer Grund besteht. Zunächst will der Beamte keine Auskunft geben, doch schließlich verrät er, dass die Beamten in diese Apotheke geschickt werden, damit sie lernen, wie eine Apotheke geführt werden sollte:

Für die Zahl und Zeit der Kontrollen in den Apotheken gäbe es keine Vorschriften. Aber im gegebenen Fall sei die Sache so, dass es sich keinesfalls um einen Missgriff handelte. Die Beamten hätten keine Schuld. Es seien ja auch immer zwei andere gewesen. Und das sei überhaupt der Zweck der Übung, der Reihe nach alle Beamten in diese Apotheke zur Kontrolle zu schicken, dass sie sich diese Apotheke genau, sehr genau, viel genauer als alle anderen ansehen, weil... weil sie gut lernen sollen, wie eine Apotheke geführt werden muss.⁸⁸

Eine Berufsgruppe, die in mehreren Kapiteln eine Rolle spielt, sind Ärzte. Das Kapitel „Arbeit am Schienenstrang“⁸⁹ erzählt beispielsweise von einem Zugunglück, bei dem ein Bahnarbeiter, der zufällig als einer der Ersten an der Unglücksstelle ist, die Verletzten versorgt. Als schließlich ein Arzt eintrifft und fragt, wer die Verletzten so fachgerecht versorgt habe, erklärt der Bahnarbeiter, dass er Chirurg sei. Nach seiner Flucht aus seiner früheren Heimat war es ihm aber nicht erlaubt, als Arzt zu arbeiten, weshalb er, um seine Familie zu versorgen, die Stelle als Bahnarbeiter annahm. Einige Wochen nach dem Zugunglück bekam der junge Arzt eine Stelle in einem Krankenhaus.

Erst viele Stunden nachher saßen die beiden Ärzte beisammen, und der Arbeiter vom Schienenstrang sprach von seiner Tätigkeit in Europa und von seiner Flucht über einen Alpenpass und von der Rettung in ein freies Land, das ihm alles gab, nur nicht die Möglichkeit zur Ausübung seines Berufes. [...] Ein paar Wochen hat es dann noch gedauert. Aber jetzt ist der junge Arzt in einem Krankenhaus tätig.⁹⁰

Das Kapitel „Ein Student wird Doktor“⁹¹ erzählt von einem Medizinstudenten aus Wien, der in Südamerika sein Studium fortsetzen will. Da das jedoch zu aufwändig wäre, beschließt er, stattdessen Veterinärmedizin zu studieren. Er hat große Schwierigkeiten, sein Studium zu finanzieren, Notwendigkeiten wie Bücher oder ein Mikroskop kann er sich nicht leisten. Doch er freundet sich

⁸⁷ Ebd. S. 145.

⁸⁸ Ebd. S. 147.

⁸⁹ Ebd. S. 23-35.

⁹⁰ Ebd. S. 25.

⁹¹ Ebd. S. 74-77.

mit einem uruguayischen Mitstudenten an, der aus vermögendem Haus stammt und sich vom Eifer des Emigranten anstecken lässt. Sie teilen sich die Materialien und sind unter den ersten drei Studenten ihres Jahrgangs, die ihr Studium abschließen.

Nur drei von dem Jahrgang werden rechtzeitig und mit Erfolg fertig. Das Doktordiplom der beiden Freunde geht von einem zum andern, sie sprechen es nicht aus, aber sie wissen beide, dass einer es dem andern zu verdanken hat. Sie werden für das ganze Leben Freunde bleiben. Für den Doktor der Tierheilkunde aus Europa, den ersten von den Emigranten, der hier seine akademischen Studien vollkommen abgeschlossen hat, für ihn fängt nun das Leben eigentlich erst an.⁹²

Neben dieser Freundschaft ist es für den in „Ein Student wird Doktor“ beschriebenen Studenten entscheidend, dass er bereits auf der Reise nach Südamerika einige sprachliche Grundlagen erlernen konnte und die Professoren an der veterinärmedizinischen Fakultät darauf Rücksicht nehmen, dass er anfangs noch Probleme mit dem Spanischen hat.

Auf der Fakultät sind sie sehr freundlich. Die Professoren sehen ihm nach, dass er das Spanische noch nicht beherrscht. Sie machen keinen Unterschied zwischen einheimischen Studenten und Ausländern.⁹³

Die Bedeutung der Sprache wird auch in anderen Kapiteln thematisiert, beispielsweise in „Das Wunder der Sprache“⁹⁴. Darin wird von einem achtundsiebzigjährigen Mann berichtet, der von Berlin nach Montevideo emigriert und ausgezeichnet Spanisch spricht, weil er in seiner Studienzeit in Berlin mit einem spanischen Austauschstudenten befreundet war. Nach seinem Studium konnte er diese Sprachkenntnisse nutzen, um Geschäftskontakte nach Spanien zu knüpfen, was ihm sehr gut gelang. Bei der Olympiade in Berlin 1936 arbeitete er als Dolmetscher für einen Geschäftsmann aus Uruguay, der ihm einige Jahre später zu einer Einreisebewilligung für Uruguay verhalf. In Montevideo kümmert er sich nun darum, dass seine Kinder richtig Spanisch lernen.

Er denkt sehr viel an die, die er zurückgelassen hat. Aber „das Leben geht weiter“, ist die Lebenserkenntnis eines Achtundsiebzigjährigen, der in einem neuen Lande sich einzurichten hat. Schwierigkeiten, nein, die hat er nicht, er beherrscht ja die Sprache so gut. Viel besser als seine Kinder, die schon so lange hier sind. Und er, der alte Herr, der vor kurzem aus Berlin kam, sieht jetzt streng darauf, dass im Hause ein gutes, richtiges Spanisch gesprochen

⁹² Ebd. S. 77.

⁹³ Ebd. S. 75.

⁹⁴ Ebd. S. 29-32.

wird. Wozu wäre er denn auch sonst hergekommen, wenn nicht, um seine Kinder Spanisch zu unterrichten, nicht wahr?⁹⁵

Die Beherrschung der Sprache ist für EmigrantInnen wichtig, um berufliche Chancen zu haben und um neue Kontakte zu knüpfen. Im Kapitel „Leo hat Ferien“⁹⁶ bringt der achtjährige Leo deshalb seiner Mutter Spanisch bei, wenn er von der Schule nach Hause kommt. Die Eltern seiner Schulkollegen lernen mit ihren Kindern auch für Fächer wie Geschichte, Geographie und Naturgeschichte, doch Leo muss alleine lernen muss, weil seine Mutter dem Schulstoff nicht folgen könnte. Deshalb unterrichtet Leo seine Mutter in den Ferien auch in diesen Fächern, damit er sich nicht schämen muss.

Einen weiteren thematischen Schwerpunkt in „Das Leben beginnt noch einmal“ stellen Briefe dar. Das Kapitel „Tragödie in Briefen“⁹⁷ besteht aus neun Briefen, die das traurige Schicksal eines Vaters beschreiben. Der erste und vierte Brief richten sich von diesem Vater an seinen Sohn, den er bittet, Freunde um Hilfe zu ersuchen. Die weiteren Briefe sind die des Sohnes an ebendiese Freunde und deren Antworten. Der letzte Brief des Sohnes berichtet schließlich vom Ableben des Vaters. Während dieser Sohn seinen Vater nicht retten konnte, bewirken die Briefe des Sohnes im Kapitel „Drei in der Werkstatt“⁹⁸, dass er seine Eltern schließlich nach Uruguay nachholen kann, wo sie gemeinsam eine Schneiderei betreiben, obwohl der Vater in der Zwischenzeit erblindet ist. Diese Familie wird zu einem Symbol für Menschlichkeit.

Die drei in der Werkstatt sind wie ein Symbol. Soviel Wärme ist um sie, dass sie ehemalige Garage wie ein wohliges Heim wirkt. Die Menschen, die vorbeikommen und täglich diese drei beisammen sehen, nicken ihnen mit einem Genuss zu. Denn diese Werkstatt eines Schneiders ist nicht wie irgendeine andere in der Strasse, sie ist ein ganz seltsam anziehender Winkel der Menschlichkeit in der unmenschlichen Welt.⁹⁹

Briefe können Hoffnung geben und sogar Leben retten, wie das Kapitel „Baracke 7“¹⁰⁰ zeigt. Darin wird beschrieben, dass der schwerkranke Niklas erst wieder gesund wird, als ein Brief seiner Familie ankommt und seine Kameraden ihm diesen immer wieder vorlesen. Zum Abschied bei der

⁹⁵ Ebd. S. 31-32.

⁹⁶ Ebd. S. 26-28.

⁹⁷ Ebd. S. 29-32.

⁹⁸ Ebd. S. 36-39.

⁹⁹ Ebd. S. 39.

¹⁰⁰ Ebd. S. 78-81.

Abreise des wieder gesund gewordenen Niklas erbitten sie sich diesen Brief, der ein Symbol der Hoffnung wurde. Auch in „Brief aus Indien“¹⁰¹, „Brief aus Ägypten“¹⁰², „Ein grosser Umweg“¹⁰³ und „Geschwister“¹⁰⁴ geben Briefe ihren Empfängern wieder Hoffnung, denn durch sie erfahren Menschen, dass ihre totgeglaubten Familienangehörigen noch am Leben sind. Es scheint ihnen wie ein Wunder, doch nach Heller geschehen Wunder auch und gerade in schweren Zeiten.

Man muss deshalb nicht die Fensterläden schliessen, falls eine Nachricht nicht freudig ist. Wenn man zum Fenster hinausblickt, sieht man zwischen den dunklen Wolken ein Stück blauen Himmels. Dort bricht die Sonne durch, ein alltägliches Wunder. Gerade in dieser Zeit gibt es nämlich mehr Wunder denn je. Die einen erleben sie, die anderen erwarten sie noch.¹⁰⁵

Neben verschiedenen Schwerpunkten in Bezug auf das neu begonnene Leben der EmigrantInnen betont Heller auch die Erinnerungen an das Leben vor diesem Neubeginn. In „Der Mann ohne Vergangenheit“¹⁰⁶ wird das Treffen von zwei Männern beschrieben, die beide in Wien gelebt hatten und sich schließlich in Buenos Aires wiedersehen. Der Besitzer eines kleinen Lokals erkennt seinen ehemaligen Kunden aus Wien sofort und gemeinsam erinnern sie sich an ihre ehemalige Heimat zurück. Als sich der Kunde dafür entschuldigt, den Ladenbesitzer an die Vergangenheit erinnert zu haben, entgegnet dieser, er sei glücklich darüber und würde sich freuen, ihn wiederzusehen.

Kommen Sie doch immer auf einen Sprung herein, wenn Sie vorübergehen. Sie bringen mir ein Geschenk, wirklich. Sie erinnern mich, und das ist etwas anderes, als selbst an die Vergangenheit denken. Dazu habe ich keine Zeit mehr... und vielleicht auch gar nicht die Kraft, aus Angst, ich könnte vergessen, was heute ist. Aber es ist, sage ich Ihnen, so schön gewesen, heute Nacht, an den morgigen Tag eine kleine Stunde lang nicht zu denken, sondern an früher, an die Vergangenheit. Ein Luxus ist das gewesen – ich habe mir für eine Stunde einen Luxus geleistet. Ich danke Ihnen dafür.¹⁰⁷

Der Titel „Das Leben beginnt noch einmal“ wird im Kapitel „Glückliche Wendung“¹⁰⁸ besonders deutlich. Darin wird eine Frau beschrieben, die bei ihrem Neuanfang in Uruguay für ihren Ehemann stark ist.

¹⁰¹ Ebd. S. 60-62.

¹⁰² Ebd. S. 149-152.

¹⁰³ Ebd. S. 140-143.

¹⁰⁴ Ebd. S. 161-164.

¹⁰⁵ Ebd. S. 164.

¹⁰⁶ Ebd. S. 114-117.

¹⁰⁷ Ebd. S. 117.

¹⁰⁸ Ebd. S. 173-177.

Diese Frau ist ein Beispiel für viele. Nicht für alle. Als sie ihre Kinder in Sicherheit wusste, war der Mann das Kind. Fremdes Land, fremde Sprache, fremdes Klima, das sind keine unüberwindlichen Hindernisse, dürfen es nicht sein, man muss das neue Leben von einem Tag auf den anderen beginnen, was gewesen ist, zählt nicht. Erinnerungen sind wie Bleigewichte, sie drücken einen Mann zu Boden, eine Frau wird einfach erdrückt, wenn sie diese Last der Vergangenheit nicht abschüttelt. Frauen können das, viele, viel eher als Männer, und dann machen sie das, was ihnen einmal Zerstreuung war, zu ihrer Arbeit, ihrem Beruf.¹⁰⁹

Dieses Zitat vereint mehrere thematische Schwerpunkte aus „Das Leben beginnt noch einmal. Schicksale der Emigration“: Familie, das fremde Land, dessen Sprache und Klima, Berufe, den Neubeginn und die Erinnerung.

1.3. „Familienalbum einer Stadt“ (1948)

Der Einband von „Familienalbum einer Stadt“ zeigt ein repräsentatives Fotoalbum mit Spiralbindung, auf dessen erster Seite ein für Montevideo wohl typisches Postkartenmotiv ‚eingeklebt‘ ist.¹¹⁰ Das Bild ist mit der Unterschrift „Montevideo“ versehen und zeigt den Strand des Rio de la Plata. Der Klappentext vermerkt dazu: Fred Hellers „[...] neues Buch ist wohl der unterhaltendste Spaziergang am Ufer des La Plata [...]“¹¹¹. Fred Heller widmete das 196 Seiten umfassende Werk seiner Tochter: „Dem Gedenken an mein einziges Kind HILDE, die in meinem Herzen weiterlebt.“¹¹² Trotz intensiver Recherchen zu Fred Hellers Leben können anhand der genannten Sekundärliteratur leider keine näheren Angaben zu Fred Hellers Tochter gemacht werden. Die 41 Kapitel des Buches führen die LeserInnen durch das Montevideo des Jahres 1948.

Die Kapitel beschreiben verschiedene Plätze sowie das Leben in der Stadt Montevideo, wie in der Folge anhand einer Auswahl von mehreren Kapiteln verdeutlicht wird. Mehrfach wird die Touristensaison beschrieben, die das

¹⁰⁹ Ebd. S. 175.

¹¹⁰ Anm. d. Verf.: Da keine Bildlegende vorhanden ist, liegen keine Informationen darüber vor, wer dieses Titelblatt entworfen hat.

¹¹¹ Heller, Fred: Familienalbum einer Stadt. Buenos Aires: Editorial Cosmopolita 1948. Exemplar der Hauptbibliothek der Universität Wien. („Gesch. Frau Heller. 5.7.1949.“). [Der Einband wurde an der Innenseite des Buchdeckels eingeklebt, Anm. d. Verf.].

¹¹² Heller: Familienalbum, S. 3.

Leben in Montevideo stark prägt.¹¹³ Fred Heller vergleicht die Touristensaison mit dem Theater:

Das Stück ist aus, der Vorhang fiel und der Zuschauerraum hat sich geleert. In den Kulissen ist noch eine Weile Leben, die Bühnenarbeiter räumen ab. In den Garderoben kleiden sich die Mitwirkenden um. Dann fallen Türen ins Schloss. Die Lichter verlöschen. Ein Schlüssel knarrt. Torschluss.

Das Stück hatte drei Akte: Vorsaison, Hochsaison, Nachsaison. Der letzte Akt endete mit einem grossen Finale: Semana de Turismo. Das Schauspiel hiess „Fremdenverkehr“.¹¹⁴

Der Fremdenverkehr steht in engem Zusammenhang mit dem Strand, der Playa. Die Eröffnung des Strandes, die jährlich am 8. Dezember stattfindet, ist daher ein besonderer Tag in Uruguay:

Der 8. Dezember ist in den uruguayischen Kalendern rot angestrichen. Ein Feiertag. Der „Día de las Playas“. Das Wasser wird „eröffnet“. Der La Plata wird mondän, sein Strand eine Riviera. Der 8. Dezember ist der Staatsfeiertag des Fremdenverkehrs.¹¹⁵

An der Playa werden sogar Geschäfte gemacht, denn wenn es zu heiß ist, befinden sich auch Geschäftsleute am Strand:

Der Herr Chef und der Herr Direktor und der Herr Soundso befinden sich in diesen Tagen jederzeit an der Playa. Wenn man sie sprechen will, trifft man sie dort. Zu Wasser oder zu Sande. Kein Mensch ist bei der Hitze in der Stadt.¹¹⁶

Neben dem Strand werden in „Familienalbum einer Stadt“ noch andere Sehenswürdigkeiten und öffentliche Plätze vorgestellt.

Im Kapitel „Der Palacio Salvo“¹¹⁷ wird ein Wolkenkratzer thematisiert, über den die Bevölkerung Montevideos wenig Positives erzählt, der in Fred Hellers Text aber folgendermaßen beschrieben wird:

Berühmt ist er nun schon seit seinem Bestehen. Man kann nicht an ihm vorbeisehen. Er ist ein Wahrzeichen Montevideos. Nicht schön. Aber bedeutend.¹¹⁸

Im Kapitel „Nachts auf der Plaza“ wird der Platz an der Kathedrale dargestellt. Besonders betont werden die Unterschiede zwischen dem Platz bei Tag und bei Nacht:

¹¹³ Vgl. Ebd. S. 41-45, 60-63, 137-141.

¹¹⁴ Ebd. S. 137.

¹¹⁵ Ebd. S. 60.

¹¹⁶ Ebd. S. 27-30.

¹¹⁷ Ebd. S. 142.

¹¹⁸ Ebd. S. 30.

Die vielen Kollegen [des patrouillierenden Polizisten, Anm. d. Verf.] zu Fuß und zu Pferd, die bei Tage Neugier und Besorgnis wecken, sind schlafen gegangen, der eine Polizist genügt, die Nacht scheint eine weit weniger gefährliche Tageszeit zu sein, eine solche kühle Nacht nach einem Regentag, dessen Spuren eben noch langsam in die Fugen des Strassenpflasters versickern.¹¹⁹

Fred Heller beschreibt dabei die Nacht nach einem Regentag, was eine Verbindung zum Vorkapitel darstellt. In diesem wird beschrieben, dass Schlechtwetter dazu führen kann, dass ein Tag ‚ausfällt‘:

Wenn es regnet, kann man nichts machen. Man sagt ab, verschiebt, wartet. Sechzig Tropfen pro Minute gelten als genügende Ausrede, nichts mehr einzuhalten.

Hat jemand schon ausgerechnet, was ein Regentag die Stadt an verlorenem Umsatz kostet? Und was an uneinbringlichen, versäumten Gelegenheiten menschlicher Beziehungen?

Ein Tag fällt aus – das Leben stockt, eine halbe Stadt geht nicht auf die Strasse, eine ganze Menge alltäglicher Ereignisse trage sich nicht zu;¹²⁰

Ein weiteres besonderes Ereignis wird im Kapitel „Januar im August“ geschildert. Durch einen Straßenbahnstreik sind die Bewohner Montevideos gezwungen, ihre Wege innerhalb der Stadt zu Fuß zu erledigen, was normalerweise nur Touristen machen:

Wo kommen die vielen Fremden her? Denn wenn Leute den ganzen Tag spazierengehen und in den Strassen herumstehen, das müssen doch wohl Fremde sein. Für die Playa ist es noch zu früh und zu frisch;¹²¹

Durch das Spazierengehen in der Stadt entdecken die Bewohner Montevideos ihre Heimatstadt neu:

Montevideo ist eine hügelige Stadt, man kann in den Strassen und Gassen richtige Terrainkurven machen, mit mehr oder minder sanften Steigungen, Plateauwanderungen und Abstiegen ins Tal. Diese bucklige Welt der Grosstadt ist anscheinend erst kürzlich entdeckt worden;¹²²

Die Postämter Montevideos beschreibt Heller an verschiedenen Stellen als besondere Orte, da sich hier Menschen aus verschiedenen Herkunftsländern treffen und Briefe oder Pakete in die ganze Welt versenden.¹²³

Neben öffentlichen Plätzen und besonderen Ereignissen wird auch der Alltag in Wohnstraßen und –häusern dargestellt. In „Melodien der Gasse“¹²⁴ werden

¹¹⁹ Ebd. S. 75.

¹²⁰ Ebd. S. 72-73.

¹²¹ Ebd. S. 50.

¹²² Ebd. S. 51.

¹²³ Vgl. Ebd. S. 88-92, 192-196.

¹²⁴ Ebd. S. 15-18.

beispielsweise die Geräusche, die man in bestimmten Häusern oder Gassen hört, beschrieben:

In einer grossen Stadt hat fast jede kleine Gasse eine eigene Melodie. Ich kenne viele, dort brauche ich nicht mehr nach der Strassentafel zu sehen und ich weiss, in welcher Gasse ich mich befinde. [...] Das sind unverkennbare akustische Merkmale. Die prägen sich dem Vorüberkommenden ein, man vergisst sie vielleicht, aber beim nächstenmal rufen sie den ganzen Komplex von Erinnerungen, die mit der Gasse verbunden sind, unmittelbar hervor.¹²⁵

An dieser Textstelle erkennt man neben der Beschreibung von Geräuschen die Bedeutung, die der Autor Erinnerungen zumisst. Geräusche werden auch im Kapitel „Des Fussballs und der Oper Wellen“¹²⁶ thematisiert, und zwar die Geräusche innerhalb eines Wohnhauses. Obwohl die Bewohner des beschriebenen Hauses einander nicht wirklich kennen, wissen sie anhand der Geräusche, die aus den umliegenden Wohnungen zu hören sind, sehr viel übereinander:

Man ist wirklich nicht allein. Das Haus hat keine Zentralheizung, kein Warmwasser, aber eine Akustik, eine vorzügliche Akustik. Wenn jemand auf sechs Uhr morgens den Wecker stellt, erwachen alle punkt sechs, und wenn einer auf Nummer 17 hustet, nehmen 1 bis 16 ein Malzbonbon.¹²⁷

Im Kapitel „Intimitäten“¹²⁸ wird das Zusammenleben der Menschen in einer unbenannten, kleineren Gasse Montevideos beschrieben. Heiratet eine junge Frau aus dieser Gasse, so gratulieren alle BewohnerInnen und freuen sich mit ihr. Bekommt ein Paar aus der Gasse ein Kind, beobachten die Nachbarn sein Glück.

Die stille Gasse plaudert alles aus. In aller Unschuld. Sie hat keine Geheimnisse. Die Menschen, die in der Gasse wohnen, haben nichts zu verbergen. Zumindest nicht ihr Glück. Sie finden es natürlich, glücklich zu sein.¹²⁹

Fred Heller beschreibt im Kapitel „Wo ist die X-Gasse“ auch, wie die Suche nach einem Ort innerhalb Montevideos verlaufen kann. Die auf der Suche Befragten bemühen sich alle zu helfen, doch sie widersprechen einander und verwirren den Suchenden damit sehr.¹³⁰

¹²⁵ Ebd. S. 15.

¹²⁶ Ebd. S. 19-23.

¹²⁷ Ebd. S. 19-20.

¹²⁸ Ebd. S. 46-49.

¹²⁹ Ebd. S. 49.

¹³⁰ Vgl. Ebd. S. 24-26.

Ebenso verwirrend wirkt das Fällen einer Palme zu Beginn des Kapitels „Eine Straßenecke verändert sich“¹³¹. Die Palme war zuvor das Kennzeichen der Straße und als an der Stelle, wo zuvor die Palme gewachsen war, ein neues Haus errichtet wird, verändert sich nach und nach die ganze Straße, was schließlich negative Auswirkungen auf die gesamte Stadt hat.

Mit einer Straßenecke fängt es an. Aber es betrifft immer ganze Straßenzüge. Und ein paar hundert Menschen. Doch darauf kann eine Stadt, die wächst, keine Rücksicht nehmen. Niemand, der wächst, nimmt Rücksicht.¹³²

Im Kapitel „Stammgäste an der Wohnungstür“¹³³ werden verschiedene Menschen beschrieben, die regelmäßig eine Wohnung besuchen, nämlich der Briefträger, der Inkassant für die Stromrechnung und Versicherungsvertreter. Sie gehören gewissermaßen zum Alltag in einer Wohnung in Montevideo. Neben den genannten Berufsgruppen widmet Heller auch Matrosen, Kellnern sowie Gepäckträgern jeweils ein Kapitel.¹³⁴

Das Wetten, insbesondere bei Pferderennen, hat der Darstellung Fred Hellers zufolge in Montevideo eine gewisse Tradition, wobei es den Wettenden nicht um die Pferde oder das Spiel geht, sondern um sich selbst und ihren möglichen Gewinn.¹³⁵ Eine weit positiver besetzte Tradition ist der so genannte „Korso“ auf der Straße 18 de Julio. Zu Mittag treffen sich dabei junge Bewohner der Stadt, abends die älteren Ehepaare. Die Jüngeren gehen hier spazieren, um jemanden kennenzulernen, die Älteren, um zu zeigen, dass sie noch immer glücklich verheiratet sind.¹³⁶

Die Generationen leben mit einander, aber sie gehen gesondert spazieren. Jede hat ihren eigenen Korsos: die Jugend an Sonn- und Feiertagen mittags zwischen elf und zwölf, die ältere Generation Sonntag abends zwischen acht und neun. Ihre Korsostrasse ist die gleiche, doch sie begegnen einander nie. Es sind zwei Welten mit verschiedenem Tempo auf derselben Strassenseite der 18 de Julio, die Jungen im Tageslicht, die „Alten“ im Lampenschein.¹³⁷

Ebenso traditionell sind der Karneval und die dazugehörigen Karnevalstribünen bzw. das Theater in Montevideo. Deshalb unterstützt die Regierung den Karneval finanziell, was zu Widerständen führt. Doch gerade

¹³¹ Vgl. Ebd. S. 55-59.

¹³² Ebd. S. 59.

¹³³ Vgl. Ebd. S. 36-40.

¹³⁴ Vgl. Ebd. S. 113-117, 170-174, 183-186.

¹³⁵ Vgl. Ebd. S. 147-151.

¹³⁶ Vgl. Ebd. S. 64-68.

¹³⁷ Ebd. S. 64.

in wirtschaftlich schlechten Zeiten sei der Humor besonders wichtig, so Heller.¹³⁸

In solchen Zeiten, das muss man einsehen, ist eben auch der Humor kostspieliger. Wer hat ihn noch? [...] Woher dann Humor für den Carneval nehmen, wenn er nicht besser bezahlt wird, als ein ernstes Buch zu schreiben?¹³⁹

Außerdem beschreibt Heller Montevideo als „Stadt des Klatsches“¹⁴⁰ und weist darauf hin, dass es in dieser Stadt keine Geheimnisse gibt:

Auch der kleinste Mensch hat kleine Geheimnisse. Er hängt sie nicht ungern an die grosse Glocke. Deshalb ist Montevideo die „Stadt ohne Geheimnis“.¹⁴¹

Das Kapitel „Der häusliche Herd“¹⁴² widmet Heller einem besonderen Gegenstand, dem Petroleumkocher. Dieser sei „der erste Freund des europäischen Einwanderers“¹⁴³ und die Preise für den so genannten „Primus“ sowie dazugehörige Ersatzteile wurden deshalb gesetzlich festgesetzt:

Es ist eine Art von Heiligsprechung: der „Primus“ wurde vom Parlament zum „lebenswichtigen Artikel“ erklärt, dessen Höchstpreis von der Regierung festgesetzt werden muss. Damit ist einem bescheidenen Diener des Menschen von staatswegen die höchste Anerkennung zuteil geworden. Und er verdient sie, nachdem so viele an ihm verdient hatten.

Der Petroleumgaskocher war immer der erste Freund des europäischen Einwanderers. Er ist das Symbol des neuen häuslichen Herdes in der Fremde.¹⁴⁴

In „Familienalbum einer Stadt“ gibt Fred Heller seinen LeserInnen einen Einblick in die Stadt Montevideo und ihre Eigenheiten. Seine Darstellung umfasst verschiedene öffentliche und private Orte in Montevideo, die in der Stadt lebenden Menschen, ihr Verhalten und ihre Traditionen, Veränderungen und besondere Ereignisse in der Stadt, den Fremdenverkehr und die damit verbundenen wirtschaftlichen und politischen Maßnahmen ebenso wie das Wetter und seine Auswirkungen auf die Menschen in Montevideo. Mehrfach spielen dabei auch europäische Einwanderer eine Rolle. Heller zeichnet so ein sehr konkretes Bild dieser Stadt, die er sehr schätzt: „So nett wie in dieser

¹³⁸ Vgl. Ebd. S. 128-136.

¹³⁹ Ebd. S. 130-131.

¹⁴⁰ Ebd. S. 94.

¹⁴¹ Ebd. S. 97.

¹⁴² Ebd. S. 83-87.

¹⁴³ Ebd. S. 83.

¹⁴⁴ Ebd. S. 83.

Stadt war es zuletzt doch nur noch in der Arche Noah, während der Sintflut.“¹⁴⁵

Während „Das Leben beginnt noch einmal“ also Schicksale von Personen beschreibt, geht es Fred Heller in „Familienalbum einer Stadt“ darum, einen Eindruck der Stadt zu vermitteln, in der er nach seiner Emigration den Rest seines Lebens verbrachte, mit der ihn vieles verband und für deren BewohnerInnen, insbesondere für den deutschsprachigen Teil der Bevölkerung, er, wie in Kapitel 1.1. verdeutlicht wurde, vieles geleistet hat.

2. Albumpoetik und Gattungsfragen ausgehend von *Familienalbum einer Stadt* und *Das Leben beginnt noch einmal*

Die drei grundlegenden Elemente des Albums sind nach W. W. Schnabel der Halter, die Einträger und die Leserschaft des Albums.¹⁴⁶ Dem Albumhalter kommt die Aufgabe zu, potentielle InskribentInnen auszuwählen, die dann Thema und Form ihrer Eintragungen bestimmen.¹⁴⁷ Betrachtet man „Familienalbum einer Stadt“ und „Das Leben beginnt noch einmal“ als Alben, so ist die Position des Halters gewissermaßen mit der des Autors gleichzusetzen.

Weniger eindeutig ist die Kategorie der Einträger auf die beiden Werke Hellers anzuwenden, denn schriftlich eingetragen hat nur Fred Heller selbst in seine Texte. Dennoch ist diese Kategorie sowohl in „Familienalbum einer Stadt“ als auch in „Das Leben beginnt noch einmal“ in gewisser Weise vertreten, wie in Kapitel 3.2. verdeutlicht wird.

Neben dem Halter und den Einträgern ist die Leserschaft nach Schnabel die dritte an einem Album beteiligte Instanz. Für welche Leserschaft der Albumhalter in Bezug auf die beiden hier besprochenen Werke die Eintragstexte gesammelt und aufgeschrieben hat, sagt er ganz deutlich:

¹⁴⁵ Ebd. S. 178.

¹⁴⁶ In Anlehnung an Schnabel werden in der Folge die Begriffe „Albumhalter“ und „Einträger“/„Inskribent“ verwendet. Diese beziehen sich selbstverständlich auch auf Albumhalterinnen und Einträgerinnen/Inskribentinnen.

¹⁴⁷ Vgl. Schnabel: Stammbuch, S. 151.

Hunderttausend werden ihr eigenes Erlebnis und das Schicksal von Verwandten und Freunden in diesem Buche finden. Sie sollen diese Berichte nicht nur für sich allein lesen, sie sollten sie weitergeben an die Freunde in ihrer neuen Umgebung, die so glücklich waren, lange vor ihnen Europa verlassen zu haben oder schon auf einem freien Kontinent geboren zu sein. Und sie sollten das Buch aufbewahren für ihre Kinder.¹⁴⁸

Die Intention Fred Hellers war also, eine generationenübergreifende Leserschaft zu erreichen. Diese ist nach Schnabel der „wichtigste Adressat eines Eintrags“¹⁴⁹.

Das Zusammenwirken der drei angesprochenen Komponenten ist sowohl für reale Alben, als auch für albenhafte Texte eines der für ihre Wirkung entscheidenden Merkmale. Für Alben typisch ist außerdem, dass sie einzelne Inskriptionen sammeln. Diese können, müssen aber nicht aufeinander Bezug nehmen. In „Familienalbum einer Stadt“ lassen sich Bezüge zwischen den einzelnen Textabschnitten erkennen. Auf das an Nestroys Stück angelehnte Kapitel „EINEN JUX WILL ER SICH MACHEN“¹⁵⁰ folgt der Textabschnitt „ABENDS AM TABLADO“¹⁵¹. In beiden Kapiteln erzählt Heller über den Karneval in Montevideo. Das Kapitel „WENN DER VORHANG FAELLT“¹⁵² bezieht sich zum einen auf die „Semana de Turismo“¹⁵³, der bereits ein früheres Kapitel gewidmet ist¹⁵⁴, und zum anderen auf die Volksbühnen, die Tablados, denen wiederum in der Karnevalszeit eine besondere Rolle zukommt¹⁵⁵.

Trotz dieser eindeutigen thematischen Bezüge zwischen einzelnen Kapiteln, die das Leben und den Alltag in der Stadt Montevideo verdeutlichen, könnte man sowohl „Familienalbum einer Stadt“ als auch „Das Leben beginnt noch einmal“ nur auszugsweise lesen. Die einzelnen Kapitel sind in sich schlüssig und die jeweiligen Geschichten bis zu einem klaren Ende erzählt. Die Bücher verlangen nicht zwangsweise eine Lektüre vom Anfang bis zum Ende, wie das bei einem durchkonstruierten Roman der Fall wäre. Der Gesamteindruck der Stadt Montevideo und der Menschen, die der Autor seinen LeserInnen

¹⁴⁸ Heller: Das Leben, S. 8.

¹⁴⁹ Schnabel: Stammbuch, S. 157.

¹⁵⁰ Ebd. S. 128.

¹⁵¹ Ebd. S. 133.

¹⁵² Ebd. S. 137.

¹⁵³ Ebd. S. 137.

¹⁵⁴ Vgl. Ebd. S. 41.

¹⁵⁵ Vgl. Ebd. S. 133- 136.

vorstellt, wirkt aber erst dann, wenn man alle Kapitel gelesen hat. Es reicht also beispielsweise nicht aus, das Kapitel „Die reichste Straße“ zu lesen, denn dann kennt man nur Hellers Darstellung der „Avenida General Rondeau“¹⁵⁶, hat aber keinen wirklichen Eindruck von der Stadt, für die der Autor dieses „Familienalbum“ geschrieben hat. Vergleichbar wäre diese ausschnittshafte Lesart des „Familienalbums einer Stadt“ mit der Betrachtungsweise eines Fotoalbums, bei der nur einzelne Bilder angesehen werden. Man erkennt, was die einzelnen Fotos zeigen, verfehlt aber den Gesamtwert des Albums, der sich erst durch die Bezüge, die der Betrachter unweigerlich zwischen den Einzelbildern herstellt, ergibt.

Sowohl „Das Leben beginnt noch einmal“ als auch „Familienalbum einer Stadt“ werden in der Sekundärliteratur als Romane bezeichnet.¹⁵⁷ Doch diese Bezeichnung greift in Hinblick auf diese beiden Texte zu kurz, denn beide Texte tragen sowohl biografische als auch autobiografische Züge. In der Folge soll daher untersucht werden, auf welche Art und Weise die Elemente verschiedener Gattungen in den beiden Werken zusammenwirken und weshalb sie als Alben zu bezeichnen sind. Zunächst werden die wesentlichen Merkmale des Albums als Erinnerungs- und Sammelmedium skizziert, bevor die fließenden Grenzen des Album zu den Gattungen Roman, Autobiografie, Biografie und Genrebild anhand von Fred Hellers Texten erläutert werden.

2.1. Das Album als Erinnerungs- und Sammelmedium

Die These dieses Kapitels ist, dass die beiden Texte Fred Hellers albenhafte Verfahren anwenden. Was aber macht ein solches Verfahren aus und was kann das Album für die Literatur leisten? Nach Werner Wilhelm Schnabel hat das Führen von Alben eine sehr lange Tradition, Vorformen der von ihm untersuchten Stammbuchsitte sieht er bereits im Mittelalter.¹⁵⁸ Diese Vorläufer waren jedoch auf einzelne soziale Schichten und Milieus und auf jeweils eigene Überlieferungsformen beschränkt, weshalb der eigentliche Ursprung der pragmatischen, medialen und textuellen Merkmale der

¹⁵⁶ Heller: Familienalbum, S. 32.

¹⁵⁷ Siehe u.a.: Douer/ Seeber: Wie weit ist Wien, S. 267.

¹⁵⁸ Vgl. Schnabel: Stammbuch, S. 225.

Albumsitte erst im 16. Jahrhundert anzusetzen ist. Etwa seit der Mitte der 30er Jahre des 16. Jahrhunderts wurden, wie Schnabel ausführt, in Wittenberg den prominentesten Vertretern der lutherischen Reformation Blätter zur Niederschrift unterbreitet.¹⁵⁹ Dass der Beginn der Stammbuchsitte im Sammeln solcher Blätter liegt, weist bereits darauf hin, dass Alben als Sammelmedien anzusehen sind. Bald nach Entstehung dieser Sitte konnten die Alben, so Schnabel, ihren Charakter als „[...] protestantische >Reliquiensammlungen< abstreifen [...]“¹⁶⁰ und das Führen von Alben verbreitete sich von Wittenberg ausgehend in ganz Europa.¹⁶¹

Schnabel untersucht in erster Linie die Stammbuch-Tradition adeliger Gelehrter und Militärs. Dabei verwendet er die Begriffe „Stammbuch“ und „Album“ häufig synonym, denn, so Schnabel:

„[...] [d]er Oberbegriff, unter dem die Stammbücher zusammen mit enger und weiter verwandten Erscheinungen subsumiert werden sollen, ist der des >>Albums<<“¹⁶².

Der Ursprung des Wortes „Album“ liegt im antiken Rom, denn lateinisch „albus“ ist heute mit „weiß“ zu übersetzen. Mit Gips geweißte Wände beziehungsweise Tafeln wurden in der Antike dazu verwendet, um öffentliche Bekanntmachungen und Edikte zu verlautbaren.¹⁶³ Diese Wände wurden häufig übermalt und neu beschrieben (*album corrumpere*¹⁶⁴), was zur Entstehung von Palimpsesten führte. Frühere Schichten können mithilfe heutiger Restaurierungsmethoden wieder sichtbar gemacht werden. Dieses Verfahren ist auch in späteren Formen von Alben möglich. In nicht gebundenen Blattsammlungen können Einträge restlos entfernt werden, in gebundenen Alben jedoch können Einträge nur durch das Zusammenkleben von Seiten oder Herausreißen der Seiten ‚gelöscht‘ werden. Beide Verfahren hinterlassen dabei aber Spuren, die auf den Vorgang des ‚Löschens‘ hinweisen.¹⁶⁵

¹⁵⁹ Vgl. Ebd. S. 244.

¹⁶⁰ Ebd. S. 267.

¹⁶¹ Vgl. Ebd. S. 267.

¹⁶² Ebd. S. 204.

¹⁶³ Vgl. Ebd. S. 277-278.

¹⁶⁴ Vgl. Kramer/Pelz: Einleitung . In: Dies.: Album, S. 9.

¹⁶⁵ Diese Verfahren wurden im Rahmen des von Fr. Dr. Annegret Pelz geleiteten Seminars „Erzählen im Album-Format“ im Wintersemester 2009 an der Universität Wien diskutiert.

Bereits im zweiten nachchristlichen Jahrhundert wurde der Begriff „Album“ nach Schnabel auch für buchartige Verzeichnisse verwendet¹⁶⁶ und das Appellativ „Album“ war und ist gesamteuropäisch verbreitet¹⁶⁷. Alben wurden in der Folge als Auflistung und Register in Buchform verstanden und der Begriff verlor zunehmend seinen ursprünglichen religiösen Kontext.¹⁶⁸ So konnten sich auch spezielle Varianten, wie beispielsweise das *album amicorum*, entwickeln.¹⁶⁹ Über die Eigenschaften und Aufgaben eines Albums stellt Schnabel fest:

Der >Album<- Titel erschien nun als vielseitig verwendbare Sammelbezeichnung für alles Zusammengestellte, unter bestimmten Auswahlkriterien aus verschiedenen Quellen Geschöpfte, wobei [...] das Ausschnitthafte, Disparate, Schlaglichtartige der Sammelobjekte allerdings kennzeichnend blieb, sich aber zugleich mit der Anmutung eines gesteigerten ästhetischen Anspruch und einer besonders repräsentativen Aufmachung verband.¹⁷⁰

Diese Grundprinzipien zeichnen das Album bis heute aus, obwohl angesichts medialer Veränderungen viele weitere Funktionen hinzugekommen sind. Im Web 2.0 sind Web-Alben in unterschiedlicher Form weit verbreitet und bieten AlbumhalterInnen wie EinträgerInnen und LeserInnen neue Möglichkeiten. Die Grundstruktur albenhafter Verfahren ist dabei dieselbe geblieben, obwohl sich beispielsweise das Verhältnis des Albums zur Öffentlichkeit gewandelt hat und in weit höherem Ausmaß als früher kritisch betrachtet werden muss. Denn das Album als Sammelmedium spiegelt häufig ein gespanntes Verhältnis zwischen Öffentlichkeit und Privatem, wie Pierre Missac in seiner 1991 veröffentlichten Analyse „Walter Benjamins Passage“ anhand von Walter Benjamins Ausführungen zum Sammeln und zur Bibliothek beschrieb.¹⁷¹ Fred Hellers literarische ‚Alben‘ sind publiziert und also für eine Öffentlichkeit geschrieben worden, doch selbst diese geschriebenen Alben können als sehr private Erinnerungsstücke dienen, wie in Kapitel 6.1. verdeutlicht wird.

Schnabel stellte in seinen Ausführungen zu Stammbüchern fest, dass die Grundstruktur eines Albums als „[...] mediale[r] Rahmen für die

¹⁶⁶ Vgl. Schnabel: Stammbuch, S. 278.

¹⁶⁷ Vgl. Ebd. S. 280.

¹⁶⁸ Vgl. Ebd. S. 278.

¹⁶⁹ Vgl. Ebd. S. 279.

¹⁷⁰ Ebd. S. 280.

¹⁷¹ Vgl. Missac, Pierre: Walter Benjamins Passage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. S. 69-70.

Zusammenstellung einer Vielzahl verschiedener Texte[...]“¹⁷² dient. Das Stammbuch stellte also beispielsweise den Rahmen für eine Sammlung von Einträgen dar, wie bereits der frühneuzeitliche Ursprung zeigt. Das Album als Sammelform wird vom Albumhalter geführt, der eine Mehrzahl an Einträgen von verschiedenen Einträgern sammelt und diese gesammelten Einträge einer mehr oder weniger großen Öffentlichkeit präsentiert.¹⁷³ Dem Albumhalter ist deshalb eine Art Werkherrschaft zuzusprechen.¹⁷⁴ Entsprechend kann man sagen: „Familienalbum einer Stadt“ ist eine Sammlung von Orten, „Das Leben beginnt noch einmal“ eine Sammlung von Schicksalen, die vom Albumhalter Fred Heller zusammengestellt wurden.

Das Album zeichnet sich in all seinen Varianten als Sammelmedium aus. Beim Sammeln ist es nach Walter Benjamins „Das Passagenwerk“ entscheidend, dass der Sammelgegenstand aus seinen ursprünglichen Funktionen gelöst wird und in Beziehung zu seinesgleichen tritt.¹⁷⁵ In „Das Leben beginnt noch einmal“ hat der Albumhalter und Sammler Fred Heller Einzelschicksale zu einer Sammlung von „Schicksalen der Emigration“ zusammengestellt. Dabei ist nach Walter Benjamin auch die Erinnerungsfunktion entscheidend: „Sammeln ist eine Form des praktischen Erinnerns.“¹⁷⁶ Sammeln und Erinnern sind folglich Grundfunktionen des Albums, die sich in Hellers Texten durch den historischen Kontext noch verstärkt niedergeschlagen haben. Fred Heller will durch seine Texte an die Schicksale der während des nationalsozialistischen Regimes ins Exil gegangenen Menschen erinnern.

Walter Benjamin sieht in seiner „Rede über das Sammeln“ den Sammler in einer Spannung zwischen Unordnung und Ordnung.¹⁷⁷ Die *mémoire involontaire* sieht er dabei als eine Art von produktiver Unordnung an,

¹⁷² Schnabel: Das Stammbuch, S. 30.

¹⁷³ Vgl. Ebd. S. 203.

¹⁷⁴ Vgl. Schnabel, Werner Wilhelm: Das Album Amicorum. Ein gemischtmediales Sammelmedium und einige seiner Variantenformen. In: Kramer/Pelz (Hg.): Album. Organisationsform narrativer Kohärenz. Göttingen: Wallstein Verlag 2013. S. 235.

¹⁷⁵ Vgl. Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften V.I. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. S. 271.

¹⁷⁶ Ebd. S. 271.

¹⁷⁷ Vgl. Benjamin, Walter: Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln. In: Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. S. 170.

während die *mémoire volontaire* die Sammelgegenstände ordnet.¹⁷⁸ Fred Heller schafft es gerade durch die Funktionen des Albums als Sammel- und Erinnerungsmedium, den gesammelten Schicksalen eine Form zu geben, in der sie der *mémoire volontaire* dienen können. Dies gilt nicht nur für Menschen, die sein Schicksal teilten, sondern auch für nachfolgende Generationen, wie er im Vorwort von „Das Leben beginnt noch einmal“ auch selbst angesprochen hat.¹⁷⁹

Der Albumhalter ist - nach Schnabel - eine Art von Sammler. Die Rolle der Einträger ist in diesem Kontext jedoch schwieriger zu definieren, denn tatsächlich verfasst wurden alle Kurztexte in „Familienalbum einer Stadt“ und „Das Leben beginnt noch einmal“ von Fred Heller selbst. Er ist daher indirekt sowohl Albumhalter als auch Inskribent. Peggy Parnass beschrieb anlässlich des Erich Fried Symposiums 1999 ein Gefühl, das im Kontext der Shoah häufig geschildert wird: Das Gefühl des Nicht- Reden- Könnens.¹⁸⁰ Heller schreibt im Vorwort von „Das Leben beginnt noch einmal“, er wolle einen Beitrag zu einem „Ehrenbuch der Emigration“¹⁸¹ schreiben. Ein Ehrenbuch dient der Erinnerung und indem Heller den LeserInnen die Möglichkeit gibt, sich durch sein Buch an die Schicksale der beschriebenen Menschen zu erinnern, gibt er den beschriebenen Menschen bzw. deren Schicksalen ihre Stimmen zurück. Deshalb ist es ihm auch wichtig, dass diese Geschichten an spätere Generationen weitergegeben werden und nicht in Vergessenheit geraten.¹⁸² Zeugnisse wie Hellers Texte sind für die Generation der Nachkommen von enormer Bedeutung, da deren Eltern- und Großelterngeneration oftmals eben nicht über das Erlebte sprechen können, die Ereignisse aber unweigerlich einen Einfluss auf das Leben der Nachgeborenen haben. Auf diese Aspekte der Postmemory, die von Marianne Hirsch in „Family Frames. photography, narrative and postmemory“¹⁸³ untersucht werden, soll an späterer Stelle noch näher

¹⁷⁸ Vgl. Benjamin: Gesammelte Schriften, S. 280.

¹⁷⁹ Vgl. Heller: Das Leben, S. 8.

¹⁸⁰ Vgl. Parnass, Peggy: Jüdin in Deutschland. In: Hinderer, Walter und Holly, Claudia u.a. (Hg.): Altes Land, neues Land. Verfolgung, Exil, biografisches Schreiben. Texte zum Erich Fried Symposium 1999. Wien: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur im Literaturhaus. 1999. (= Zirkular Sondernummer 56). S. 58-61.

¹⁸¹ Heller: Das Leben, S. 8.

¹⁸² Vgl. Ebd. S. 8.

¹⁸³ Hirsch, Marianne: Family Frames Photography, Narrative, and Postmemory. 2. Aufl. Cambridge u.a.: Harvard University Press 2002.

eingegangen werden. Wesentlich ist, dass es sich trotz Hellers Doppelrolle als Halter und Einträger um albenhafte Texte handelt.

Diese Tatsache ist durch ein weiteres Argument belegbar: Alben verbinden und erschaffen Kollektive. So geben beispielsweise Gästebücher darüber Auskunft, wer zum Besucherkreis des Albumhalters gehört. Besonders deutlich ist diese gruppenkonstituierende Funktion aber anhand des Matrikelwesens zu erkennen. Werner Wilhelm Schnabel stellt zu diesem Gegenstand Folgendes fest:

Im Unterschied zu den maßgeblich von Abstammungs- und Entwicklungsvorstellungen geprägten Sammelformen ging es [...] [bei Matrikeln und Personalrepertorien] um Zusammenstellungen zu Personen, die nicht durch Blutsverwandtschaft, sondern durch ihre Zugehörigkeit zu bestimmten Korporationen oder Berufsständen gekennzeichnet waren.¹⁸⁴

Auch die *alba amicora* stellen nach Schnabel keinen Herkunftsnachweis dar, sondern dienen dazu, einen Beziehungskreis zu dokumentieren. Während Geschlechterbücher auf eine kollektive Memoria abzielen, streben Stammbücher nach einer persönlichen, individuellen Memoria.¹⁸⁵ Sowohl Matrikelbücher als auch *alba amicora* und Geschlechter- sowie Stammbücher sind als „Alben“ zusammenzufassen. Alle dokumentieren Beziehungen und dienen verschiedenen Formen von Erinnerung.

Auf ähnliche Weise verbindet Fred Hellers „Das Leben beginnt noch einmal“ EmigrantInnen zu einer „Schicksalsgemeinschaft“¹⁸⁶. Hellers ‚Alben‘ dienen der kollektiven wie der individuellen Memoria und sie lassen sich mit Jan Assmanns Unterscheidung zwischen personaler, individueller und kollektiver Identität lesen¹⁸⁷. In Hellers Texten spricht nur an sehr wenigen Stellen ein „Ich“. Betrachtet man dieses „Ich“ anhand der Unterscheidung zwischen personaler und individueller Identität, so stellt man fest, dass es sich bei diesem „Ich“ um ein personales „Ich“ handeln muss, denn es definiert sich durch seine Zugehörigkeit zur angesprochenen Schicksalsgemeinschaft. Die Funktion dieses „Ichs“ in den Texten ist der kollektiven Memoria der durch das Album verbundenen Gemeinschaft untergeordnet und trägt keine

¹⁸⁴ Schnabel: Das Stammbuch, S. 288.

¹⁸⁵ Vgl. Ebd. S. 221-222.

¹⁸⁶ Heller: Das Leben, S. 7.

¹⁸⁷ Vgl. Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. 2. Aufl. München: C. H. Beck 1997. S. 131.

individuellen Züge im Sinne einer individuellen Identität. Eine nähere Analyse von Jan Assmanns Typologie der Identitäten erfolgt in Kapitel 3.2. Gershon Shaked, der 1939 nach Jerusalem emigrierte¹⁸⁸, beschrieb diese Verknüpfung von persönlicher und kollektiver Biographie bzw. Identität anlässlich des Erich Fried Symposiums 1999 folgendermaßen: „Jeder Beschäftigung mit diesem Thema muß eigentlich eine persönliche Biographie vorangestellt werden, weil sie von einer kollektiven Biographie ausgeht.“¹⁸⁹ Dieses Phänomen spiegelt sich in Hellers Schreibweise, denn der Fokus der Texte liegt nicht im eigenen, einzelnen Leben, sondern im Kollektiv der Schicksalsgemeinschaft, wie das im Plural verwendete Wort „Schicksale“ im Untertitel von „Das Leben beginnt noch einmal. Schicksale der Emigration“ zeigt.

Zur Trägerschaft der Albumsitte gehört nach Werner Wilhelm Schnabel noch eine weitere Gruppe: die Leser.¹⁹⁰ Zu diesen zählen in Bezug auf Hellers Texte zum einen SchicksalsgenossInnen des Autors, die gewissermaßen wie Einträger, die frühere Inskriptionen lesen, agieren, und zum anderen auch die Gruppe der Nachgeborenen, die keine eigenen Erinnerungen an das nationalsozialistische Regime haben, und sich durch das Lesen solcher Texte ein Bild von den Schicksalen ihrer Vorfahren machen wollen. Deshalb schreibt Heller im Vorwort zu „Das Leben beginnt noch einmal“:

Das halbe Jahrhundert hier berichteter Emigranten- Schicksale will bloss ein kleiner Beitrag sein für ein Ehrenbuch der Emigration. Es sind wahre Geschichten, in Jahren gesammelt nach persönlichen Berichten und nach Briefen. Hunderttausend werden ihr eigenes Erlebnis und das Schicksal von Verwandten und Freunden in diesem Buche finden. Sie sollen diese Berichte nicht nur für sich allein lesen, sie sollten sie weitergeben an die Freunde in ihrer neuen Umgebung, die so glücklich waren, lange vor ihnen Europa verlassen zu haben oder schon auf einem freien Kontinent geboren zu sein. Und sie sollten das Buch aufbewahren für ihre Kinder. Denn nicht nur jene, die das selbst miterlebt haben, werden dieses Buch als Andenken für lange bewahren wollen; auch für die ist es geschrieben, die bald nicht mehr für möglich halten könnten, dass unschuldige Menschen dies alles erleben und erdulden mussten, im dritten und vierten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts.¹⁹¹

¹⁸⁸ Hinderer, Walter und Holly, Claudia u.a. (Hg.): Altes Land, neues Land. Verfolgung, Exil, biografisches Schreiben. Texte zum Erich Fried Symposium 1999. Wien: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur im Literaturhaus. 1999. (= Zirkular Sondernummer 56). S. 137.

¹⁸⁹ Shaked, Gershon: Aber Erinnerung ist nicht Biographie. In: Hinderer, Walter und Holly, Claudia u.a. (Hg.): Altes Land, neues Land. Verfolgung, Exil, biografisches Schreiben. Texte zum Erich Fried Symposium 1999. Wien: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur im Literaturhaus. 1999. (= Zirkular Sondernummer 56). S. 101.

¹⁹⁰ Vgl. Schnabel: Das Stammbuch, S. 151.

¹⁹¹ Heller: Das Leben, S. 8.

Wie dieses Zitat zeigt, widmete Fred Heller „Das Leben beginnt noch einmal“ der Erinnerung, was in der Albumpraxis bereits seit ihren Anfangszeiten üblich ist.

Das Stammbuch ist ein Zeugnis eines Freundschaftsbundes und eine Hilfe zur Erinnerung an eine Freundschaft.¹⁹² Stammbücher werden zur Memorialliteratur gezählt¹⁹³, was Schnabel folgendermaßen belegt:

Versteht man >memoria< [...] als Speicherung und Fixierung von Erinnertem durch Schrift oder andere Notationssysteme, so läßt sich die >>Memorialliteratur<< [...] auf eine der wichtigen Funktionen des Stammbuchs beziehen, wie sie von Haltern und Einträgern immer wieder betont worden ist.¹⁹⁴

Fred Heller betont die Memorialfunktion seiner Texte im Vorwort zu „Das Leben beginnt noch einmal“ und durch seine albenhafte Schreibweise, die den LeserInnen Raum für eigene Erinnerungen lässt. Wenn Schnabel bemerkt: „[...] als Sammelform [dient das Stammbuch] dem Gedenken an Personen und vergangene Ereignisse“¹⁹⁵, so kann dieses Charakteristikum nicht ausschließlich für das Stammbuch, sondern für alle Formen des Albums geltend gemacht werden. Die Funktion des Albums als Form, die dem Gedenken dient, nutzt Heller in seinen beiden Texten.

Ein weiteres entscheidendes Merkmal von Alben ist die Rahmenfunktion des Einbandes, der die gesammelten Inskriptionen zu einer Einheit zusammenfasst. In der Einleitung des Sammelbandes „Album. Organisationsform narrativer Kohärenz“ betonen die Herausgeberinnen:

Entscheidend für die lebendige Aussage eines Albums ist, dass dieses vor allen Fragen nach Textkohärenz bereits auf der Objektebene allein dadurch Kohärenz stiftet, dass innerhalb eines Rahmens bestimmte wiederkehrende Dinge und Formate als Referenzträger und als Spuren von Handlungen, Ereignissen und Begegnungen wiederholt in Erscheinung treten. Mit anderen Worten, der narratologische Faden der Gesamtaussage steckt in der Rahmung einer albenhaften Konstellation, und erst auf einer eingebetteten zweiten Erzählebene formieren die gesammelten Einzeleinträge ihre Aussagen.¹⁹⁶

Die Gesamtaussage eines Albums ist also wesentlich von seinem Rahmen bestimmt. Fred Hellers Texte weisen durch ihren Rahmen auf ihren

¹⁹² Vgl. Ebd. S. 21.

¹⁹³ Vgl. Ebd. S. 31.

¹⁹⁴ Ebd. S. 32.

¹⁹⁵ Ebd. S. 33

¹⁹⁶ Kramer/Pelz: Album 2013, S. 13.

albenhaften Charakter hin. Dieser Rahmen wird bei „Familienalbum einer Stadt bereits durch den Titel „Familienalbum“ geschaffen, der Rahmen von „Das Leben beginnt noch einmal“ wird von Heller selbst im Vorwort gesetzt, indem er den Wunsch äußert, einen Beitrag für ein „Ehrenbuch der Emigration“¹⁹⁷ zu schreiben, der auch künftigen Generationen weitergegeben werden soll¹⁹⁸. Die Sammlungen von disparaten Texten werden durch diese Rahmung als Alben definiert. Außerdem begegnen den LeserInnen auch im Inhalt der Texte an verschiedenen Stellen Alben. Das zeigt, dass sich Fred Heller mit der Form und Funktion von Alben beschäftigte und die Form der Texte ganz bewusst wählte.

So wird im Kapitel „Intimitäten“ eine Gasse zunächst mit einem Album verglichen: „[...] jetzt ist die Gasse ein offenes Buch, sie ist wie ein Familienalbum, in das jeder Einsicht nehmen kann.“¹⁹⁹ An späterer Stelle des Kapitels heißt es: „[...] wir Anrainer blättern in dem Familienalbum der andern [...]“²⁰⁰. Die Gasse wird hier als öffentliches Familienalbum dargestellt und steht somit im Zwiespalt zwischen der Öffentlichkeit, den Anrainern, und der Privatheit der Familie. Festzuhalten ist folglich zum einen, dass hier vom Familienalbum der „andern“ gesprochen und die Gasse mit einem Familienalbum gleichgesetzt wird. Zum anderen muss man bedenken, dass der Titel dieses Buches „Familienalbum einer Stadt“ lautet. Dieser Zwiespalt eröffnet Fragen in Hinblick auf Privatheit und Öffentlichkeit, Individuum und Kollektiv, die in Kapitel 3.1. und 3.2. erläutert werden.

Auch an einer anderen Stelle des Buches erscheint ein „Familienalbum“:

Jede Stadt hat Sehenswürdigkeiten, die kaum einer kennt. Man empfiehlt sie Fremden. Sie werden fotografiert. Sie sind wie Bilder in einem Familienalbum, das jeder gern ansieht, nur nicht die Familie. Aber dann gibt es in der Stadt plötzlich etwas, das alle gesehen haben wollen. Ein Haus ist eingestürzt [...] eine Fabrik ist ausgebrannt [...] das ist eine Sehenswürdigkeit für jedermann. Zu einer Sehenswürdigkeit will man eine persönliche Beziehung haben, wenn auch bloss eine negative.²⁰¹

An diesem Beispiel zeigt sich zusätzlich zu den bereits angesprochenen Aspekten das Spannungsverhältnis zwischen Eigenem und Fremdem. Den

¹⁹⁷ Heller: Das Leben, S. 8.

¹⁹⁸ Vgl. Ebd. S. 8.

¹⁹⁹ Heller: Familienalbum, S. 46.

²⁰⁰ Ebd. S. 49.

²⁰¹ Ebd. S. 152.

Fremden wird das empfohlen, was für die Familie nicht von Interesse ist. Zu einer Sehenswürdigkeit für jedermann aber will man, so Heller, eine persönliche Beziehung haben.²⁰² Fotografien haben normalerweise die Aufgabe, etwas zur Erinnerung aufzubewahren, doch in diesem Beispiel will die Familie diese Bilder nicht sehen. All das sind irritierende Elemente, die auf die Vielschichtigkeit des Textes hinweisen. Solche Verweise auf die Gemachtheit des Mediums oder Textes sind in Bezug auf eine albenhafte Erzählweise nicht ungewöhnlich, wie Texte wie beispielsweise Dubravka Ugrešićs „Das Museum der bedingungslosen Kapitulation“ oder auch Bernice Eisensteins „Ich war das Kind von Holocaustüberlebenden“ durch ihre Schreibweise bzw. grafische Elemente zeigen.²⁰³

Ein weiteres Beispiel für das Erscheinen eines Albums in „Familienalbum einer Stadt“ ist das Kapitel „Geld auf der Straße“²⁰⁴. Hier erkennen die Gepäckträger einen wohlhabenden Reisenden nicht nur an der Anzahl der Gepäckstücke, sondern auch daran, wie viele Revisionsetiketten auf ebendiesen kleben, denn „[...] jedes Stück sieht aus wie eine Markensammlung [...]“²⁰⁵. Der Koffer dient als Sammlung, die Auskünfte über den Besitzer (nach Schnabel: den Albumhalter) geben kann. Insbesondere der Vergleich mit Marken ist dabei bemerkenswert, hat sich doch Walter Benjamin im Rahmen seiner Analysen des Sammelns auch mit Briefmarken, dem, wie Pierre Missac es in Anlehnung an Walter Benjamins Passagenwerk nennt, „[...] Extremfall des Sammelobjektes [...]“²⁰⁶ beschäftigt. Nach Pierre Missac deutet Benjamin an, dass sich viele Sammler ausschließlich für gestempelte Marken interessieren. Der Stempel ist hierbei ein Zeichen des Auserwähltseins, was gestempelte Briefmarken erst zum begehrten Sammelobjekt werden lässt.²⁰⁷ Vergleicht man die Koffer mit Markensammlungen im Kapitel „Geld auf der Straße“ mit Benjamins Betrachtung des Sammelns, lassen sich in Bezug auf Hellers Betrachtung des Sammelns drei wesentliche Aspekte darlegen: Zum einen wird deutlich, dass eine Sammlung nie willkürlich erfolgt, ein Sammler sammelt nicht

²⁰² Vgl. Ebd. S. 152.

²⁰³ Vgl. Pelz, Annegret: Vom Bibliotheks- zum Albenphänomen. In: Kramer/Pelz: Album. S. 41.

²⁰⁴ Heller: Familienalbum, S. 183-186.

²⁰⁵ Ebd. S. 184.

²⁰⁶ Missac: Benjamins Passage, S. 65.

²⁰⁷ Vgl. Ebd. S. 66-67.

wahllos. Zum zweiten offenbart die zitierte Textstelle die enge Verbindung von Alben und Reisen. Drittens sind Alben anders als Bibliotheken und Museen portable (Erinnerungs-) Medien. Sie können nicht nur transportiert werden, sie können Reisen auch dokumentieren. Der Verweis auf die Post ist an dieser Stelle kein Einzelfall in Hellers Texten, weshalb dieser Aspekt an späterer Stelle (Kapitel 3.3.) noch näher analysiert werden soll.

2.2. Autobiografie und Biografie

Sowohl „Das Leben beginnt noch einmal“ als auch „Familienalbum einer Stadt“ tragen autobiografische und biografische Züge. „Das Leben beginnt noch einmal“ enthält diese durch die Aussagen des Autors im Vorwort, in denen er von „wir alle [...] [als] Schicksalsgefährten [...]“²⁰⁸ spricht und darüber hinaus durch die Tatsache, dass Heller Personen beschreibt, die er dem Vorwort zufolge selbst getroffen hat. Im letzten Kapitel von „Das Leben beginnt noch einmal“ erfolgt schließlich ein Wechsel zu einer Ich- Erzählung: „Ich wurde gefragt: Fahren Sie zum erstenmal nach Buenos Aires? Der Wahrheit gemäss sagte ich: ja.“²⁰⁹. Ob man dieses „Ich“ mit dem Autor gleichsetzen will, bleibt den LeserInnen überlassen, doch erfolgt nach 47 biografischen Szenen ein bemerkenswerter Wechsel der Perspektive. Möglich wäre auch, dass Heller, nachdem er alle 47 biografischen Kapitel verfasst hat, im 48. seine Reise zum zukünftigen Verlag seines Buches nach Buenos Aires beschreibt, doch nachweisbar ist diese Interpretation nicht. Es könnte sich auch um ein rein fiktives Ich handeln.

In „Familienalbum einer Stadt“ begegnet den LeserInnen dieses „Ich“ ein wenig häufiger als in „Das Leben beginnt noch einmal“, beispielsweise im Kapitel „Geschäftsstunden an der Playa“²¹⁰. In diesem Kapitel beschreibt Heller die Geschäftspraxis in Montevideo, an heißen Sommertagen selbst Gespräche mit Geschäftspartnern an die Playa zu verlegen. Das ‚Ich‘ des Kapitels stellt fest: „Es erinnert mich an eine Verabredung mit dem Direktor

²⁰⁸ Missac: Benjamins Passage, S. 7.

²⁰⁹ Ebd. S. 196.

²¹⁰ Ebd. S. 142-146.

eines Wiener Theaters in Venedig.“²¹¹ Auch im Kapitel „Favoriten und Aussenseiter“²¹² spricht ein Ich-Erzähler: „In der San José kommt ein Mann eilig auf mich zu und fragt: ‚Temprano?‘ Ich sehe nach meiner Armbanduhr und sage, es sei gerade Viertel nach fünf.“²¹³ In diesen und ähnlichen Szenen spielt Fred Heller mit den Möglichkeiten der Autobiografie, ohne dass feststellbar wäre, ob es sich um ein reales oder fiktives Ich handelt.

Zwar verweist Paul de Man darauf, dass die Autobiografie ein „ungeeignetes Objekt für eine gattungstheoretische Definition“²¹⁴ sei, doch verlangt Hellers Bezeichnung des „Familienalbums“ nach einer gattungstheoretischen Untersuchung. Das Album als Sammelmedium beinhaltet die Frage nach einem ‚Ich‘, dem Albumhalter, was die Beschäftigung mit Fragen der Autobiografieforschung nahelegt. Die Forschungen zum autobiografischen Schreiben sind sehr umfangreich, weshalb im Folgenden lediglich diejenigen Aufsätze skizziert werden, die zur Frage des Autobiografischen in Hellers Texten aufschlussreich sind.

Georg Misch stellt in seinem Aufsatz „Begriff und Ursprung der Autobiographie“, der in Günter Niggls Sammelband zur Autobiografie erschienen ist, fest:

Die Selbstbiographie ist keine Literaturgattung wie die andern. Ihre Grenzen sind fließender und lassen sich nicht von außen festhalten wie bei Lyrik, Epos oder Drama [...], sie ist selber eine Lebensäußerung, die an keine bestimmte Form gebunden ist.²¹⁵

Da die Autobiografie nicht an eine bestimmte Form gebunden ist, weist sie Parallelen zu zahlreichen anderen Gattungen wie dem Brief, dem literarischen Portrait, der Familienchronik, dem Roman oder auch der Biografie, etc. auf.²¹⁶ Liest man „Familienalbum einer Stadt“ und „Das Leben beginnt noch einmal“ vor diesem Hintergrund, so kann man die Reihe um das Album erweitern. Beide Texte sind als Autobiografien zu betrachten. Misch vertritt die These, die Autobiografie könnte kaum näher definiert werden als

²¹¹ Ebd. S. 142.

²¹² Ebd. S. 147-151.

²¹³ Ebd. S. 147

²¹⁴ De Man, Paul: Autobiographie als Maskenspiel. In: Ders.: Die Ideologie des Ästhetischen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993. S. 132.

²¹⁵ Misch, Georg: Begriff und Ursprung der Autobiographie. In: Niggel, Günter (Hg.): Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt: Wissenschaftlich Buchgesellschaft. 2. Aufl. 1998. S. 36.

²¹⁶ Vgl. Ebd. S. 37.

durch die Übersetzung des Begriffes: „Die Beschreibung (*graphia*) des Lebens (*bios*) eines Einzelnen durch diesen selbst (*auto*).“²¹⁷ Geht man von dieser Minimaldefinition aus, kann man Hellers Texte schon deshalb nicht als autobiografisch bezeichnen, weil Hellers persönliches Leben kaum Thema ist. Er beschreibt vielmehr sein Umfeld, seine neue Heimatstadt sowie die Menschen, die er dort kennenlernen durfte, und deren Schicksale. Georg Misch thematisiert die Autobiografie zudem als Unterart der Biografie, vertritt jedoch die These, dass die Autobiografie wesentlich mehr ist als das, was ihr moderner Name nahelegt.²¹⁸ Die Verbindung von Autobiografie und Biografie ist daher per se nichts Ungewöhnliches.

Georg Misch weist in „Begriff und Ursprung der Autobiographie“ auch auf folgenden Aspekt hin: „Das Schwergewicht [der Autobiografie liegt] darauf, daß die Person, deren Leben dargestellt wird, selbst der Autor des Werkes ist.“²¹⁹ In Bezug auf Hellers Texte muss dabei bedacht werden, dass auch unzählige andere EmigrantInnen Hellers persönliche Erfahrungen in ähnlicher Weise erlebten. Sein individuelles Schicksal ist also eng mit dem kollektiven Gedächtnis seiner Zeit verknüpft. Im Vorwort von „Das Leben beginnt noch einmal“ wird dieser Aspekt deutlich gemacht, weshalb in Kapitel 3.1. genauer auf den Zusammenhang von individuellen Erinnerungen und kollektivem Gedächtnis in Bezug auf die nationalsozialistischen Genozide eingegangen wird. Bisher ist jedenfalls festzuhalten, dass man die Texte nach Misch als eine besondere Gattungsform zwischen Autobiografie und Biografie lesen müsste.

Hierbei ist auch die Frage nach der ‚Wahrheit‘ bzw. der Authentizität von Bedeutung. Nach Georg Misch ist die Wahrheit in autobiografischen Texten „[...] nicht so sehr in ihren Teilen zu suchen [...], als in dem Ganzen, das mehr ist als die Summe der Teile.“²²⁰ Es wäre nach Misch nebensächlich, ob jedes Detail an den Schicksalen und Orten, die Fred Heller beschreibt, historisch korrekt ist. Viel wichtiger ist das Gesamtbild, das den LeserInnen durch Hellers Texte vermittelt wird. Aus diesem Grundgedanken kann man

²¹⁷ Ebd. S. 38.

²¹⁸ Vgl. Ebd. S. 39- 42.

²¹⁹ Ebd. S. 40.

²²⁰ Ebd. S. 45.

schließen, dass Misch zufolge Hellers Texte wohl keinesfalls als fiktionale Romane aufzufassen wären.

Die biografischen Elemente sind besonders in „Das Leben beginnt noch einmal“ offensichtlich. Die verschiedenen Kapitel beschreiben zwar nicht die gesamte Lebensgeschichte einer oder mehrerer Personen, doch man kann sie durchaus als szenenhafte Ausschnitte aus dem Leben von Einzelpersonen oder Familien bezeichnen. Ein Beispiel für solch einen biografisch geschriebenen Lebensausschnitt ist das Kapitel „Baracke 7“²²¹. Der Protagonist Emil Niklas befindet sich mit mehreren anderen Männern in der Baracke 7 eines Männerlagers, dessen Ort in Europa dem Leser unbekannt bleibt. Als Emil Niklas über vier Monate lang keine Nachricht von seiner Frau und seinem Kind aus Südamerika erhält, wird er plötzlich schwer krank. Der Arzt diagnostiziert eine Lungenentzündung, die der Patient unter den schwierigen Bedingungen kaum überleben kann. Im Fieberwahn spricht er von einem Brief, der für ihn kommen müsse, doch als er endlich Post bekommt, ist er zu schwach, um es zu erkennen. Die Kameraden, die sich um ihn kümmern, beschließen schließlich, den Brief zu öffnen und ihn dem Schwerkranken vorzulesen. Der Brief ist von Emils Frau, die ihm endlich die Ausreise zu seiner Familie ermöglichen kann. Je öfter man ihm den Brief vorliest, umso mehr scheint er den Inhalt zu begreifen und schließlich wird er wieder vollständig gesund. Zum Abschied erbitten sich die Kameraden den Brief als Erinnerung, und wenn einer von ihnen verzweifelt ist, so liest er ihn und schöpft neue Hoffnung.²²² Zu Textpassagen wie dieser bleibt anzumerken, dass Fred Heller im Vorwort angibt, tatsächlich ausschließlich „[...] wahre Geschichten [...]“²²³ in „Das Leben beginnt noch einmal. Schicksale der Emigration“ aufgenommen zu haben.

²²¹ Vgl. Heller: Das Leben, S. 78-81.

²²² Vgl. Ebd. S. 78-81.

²²³ Ebd. S. 8.

2.3. Fred Hellers albenhafte Verfahren im Spannungsfeld von Roman und Autobiografie

Textstellen, die im Gegensatz zu autobiografischen und biografischen Texten nicht der Wahrheit entsprechen bzw. authentisch sind, wären als romanhafte Elemente zu bezeichnen. In wie weit man davon sprechen kann, dass Hellers Texte romanhafte Elemente beinhalten, kann anhand von Hans Glagaus Aufsatz „Das romanhafte Element der modernen Selbstbiographie im Urteil des Historikers“ analysiert werden.²²⁴ Glagau bezeichnet den psychologischen Roman als „Vater der modernen Selbstbiografie“²²⁵ und untersucht anhand von Rousseaus „Bekenntnissen“ und Goethes „Dichtung und Wahrheit“, wie man die romanhaften Elemente, die der Autobiograf/die Autobiografin bewusst oder unbewusst in sein Werk einschreibt, herausfiltern kann.²²⁶ Die Verwandtschaft von Roman und Autobiografie zeigt sich für Glagau gerade in der Vermischung der beiden Gattungen: „Und wie wir im Roman selbstbiographische Anläufe finden, so haben sich andererseits in die eigenen Lebensbeschreibungen leicht romanhafte Bestandteile eingeschlichen.“²²⁷ Glagau bewertet diese Vermischung von autobiografischen Tatsachen und fiktiven Romanelementen nicht negativ, sondern bezeichnet die Wechselwirkungen der beiden Gattungen als „fruchtbare Anregungen“²²⁸. Seine Überlegungen schließt er damit ab, dass viele moderne Selbstbiografien von KünstlerInnen verfasst werden, die „[...] einer Kunstform wie dem Roman die äußere Technik entlehnen und fast in poetischer Freiheit mit ihrem Stoff schalten und walten.“²²⁹ Historiker müssen es sich nach Glagau zur Aufgabe machen, die romanhaften Bestandteile aus der selbstbiografischen Quelle herauszufiltern.²³⁰ Als LiteraturwissenschaftlerIn profitiert man aus Glagaus Untersuchung in zweifacher Hinsicht: Zum einen ist demnach der Unterschied von Autobiografien und Romanen nicht besonders groß. Zum anderen sollte der

²²⁴ Vgl. Glagau, Hans: Das romanhafte Element der modernen Selbstbiographie im Urteil des Historikers. In: Niggel, Günter (Hg.): Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt: Wissenschaftlich Buchgesellschaft. 2. Aufl. 1998, S. 55-71.

²²⁵ Ebd. S. 58.

²²⁶ Vgl. Ebd. S. 58.

²²⁷ Ebd. S. 60.

²²⁸ Ebd. S. 60.

²²⁹ Ebd. S. 70/ 71.

²³⁰ Vgl. Ebd. S. 71.

Fokus für die Literaturwissenschaft nicht darauf liegen, die Texte auf ihre historische Wahrheit zu untersuchen. Das Reizvolle an modernen Autobiografien liegt oftmals gerade in den künstlichen und künstlerischen Elementen der Texte. Will man Hellers Texte „Familienalbum einer Stadt“ und „Das Leben beginnt noch einmal“ hinsichtlich ihrer Gattung analysieren, muss daher nicht die Frage gestellt werden, ob die geschilderten Schicksale und Orte historisch korrekt wiedergegeben werden. Im literaturwissenschaftlichen Fokus steht vielmehr, wie Hellers Schreibweise funktioniert, was die Vermischung mehrerer Gattungen bewirkt, sowie ob und warum man diese Schreibweise als „albenhafte Erzählen“ bezeichnen kann.

Mit der Rolle der Autobiografie als Kunstwerk beschäftigt sich Ingrid Aichinger. In ihrem Aufsatz „Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk“ geht auch sie von einer Übersetzung des Wortes „Autobiografie“ aus und zieht daraus drei Schlüsse.

1. Der Stoff der Autobiographie kann nicht frei gewählt werden, sondern ist bereits vorgegeben.
2. Dieser Stoff ist das Leben eines Menschen.
3. Es wird aber nicht von einem anderen, sondern von ihm selbst beschrieben.²³¹

Daraus, dass nach Aichinger der Stoff einer Autobiografie nicht frei gewählt werden kann und diese nur das Leben eines einzelnen Menschen umfasst, der dieses selbst beschreibt, kann man schließen, dass sowohl „Familienalbum einer Stadt“ als auch „Das Leben beginnt noch einmal“ die Bedingungen für eine Autobiografie nur zum Teil erfüllen.

Der Stoff für „Familienalbum einer Stadt“ wurde von Fred Heller frei gewählt, ist jedoch nicht das Leben eines Menschen, die Wahl beruht aber fraglos auf Hellers Lebensgeschichte. Der Stoff für „Das Leben beginnt noch einmal“ wurde nur bedingt frei gewählt, wie Heller im Vorwort angibt, denn die Geschichte hat ihn zum Schicksalsgenossen der Menschen gemacht, deren Leben er beschreibt. Dieser Stoff ist eben nicht nur das Leben *eines* Menschen, und gerade das ist die Intention Hellers, seinen „Beitrag für ein

²³¹ Aichinger, Ingrid: Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk. In: Niggel, Günter (Hg.): Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt: Wissenschaftlich Buchgesellschaft. 2. Aufl. 1998. S. 173.

Ehrenbuch“²³² zu schreiben. Durch die enge Anbindung beider Texte an das Leben des Autors ist es jedoch legitim zu sagen, dass der dritte von Aichinger in „Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk“ genannte Aspekt erfüllt wird, da der Erzähler (nicht unweigerlich jedoch der/die ProtagonistIn!) mit dem Autor gleichzusetzen ist.

Aichinger unterstellt der „eigentliche[n] Autobiographie“²³³ eine Tendenz zur Totalität.²³⁴ „Familienalbum einer Stadt“ zeigt Einzelbilder Uruguays, während „Das Leben beginnt noch einmal“ einzelne Szenen aus den Schicksalen von MigrantInnen zeigt. Die Fülle dieser Einzelbilder lässt bei den LeserInnen natürlich ein Gesamtbild entstehen, von Totalität im Sinne der von Aichinger beschriebenen „Entfaltung und Entwicklung [...] einer Persönlichkeit“²³⁵ kann jedoch nicht gesprochen werden. Dabei muss bedacht werden, dass (autobiografische) Texte im Kontext von Migration oftmals bruchstückhaft sind, wie beispielsweise auch Dubravka Ugrešićs Schreibweise²³⁶ zeigt.²³⁷

Aichinger betont die fließenden Gattungsgrenzen innerhalb des autobiographischen Schrifttums, das für sie beispielsweise Reisebeschreibungen, Tatenberichte, Kriegserlebnisse und Memoiren inkludiert.²³⁸ Hellers Texte konzentrieren sich weder auf Daten und Fakten, wie es Berichte tun, noch beschreiben sie eine Reise im eigentlichen Sinne, und Kriegserlebnisse sind zumeist lediglich die Voraussetzung für die erzählten Geschichten. Aichingers anschließende Beschreibung der Memoiren passt in vielerlei Hinsicht auf Hellers Texte, wie beispielsweise die starke Bezugnahme auf die Umgebung und äußere Ereignisse.²³⁹ Um Hellers Texte jedoch tatsächlich als Memoiren bezeichnen zu können, müsste ein eindeutig erkennbares ‚Ich‘ im Vordergrund der Erzählungen stehen.

Die Wahrheit in der Autobiografie ist schließlich nach Aichinger keine ‚Tatsachenwahrheit‘²⁴⁰, sondern „[...] die Überzeugung von der

²³² Heller: Das Leben, S. 8.

²³³ Aichinger: Probleme der Autobiographie, S. 176.

²³⁴ Vgl.: Ebd. S. 176

²³⁵ Ebd. S. 176.

²³⁶ Vgl. Ugrešić, Dubravka: Das Museum der bedingungslosen Kapitulation. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

²³⁷ Vgl. Pelz, Annegret: Vom Bibliotheks- zum Albenphänomen. In: Kramer/Pelz: Album. S. 45-49.

²³⁸ Vgl.: Aichinger: Probleme der Autobiographie, S. 175.

²³⁹ Vgl. Ebd. S. 178.

²⁴⁰ Vgl. Ebd. S. 182.

Glaubwürdigkeit der Darstellung [geht] aus dieser selbst hervor[...]“²⁴¹. Hellers Darstellung ist, subjektiv betrachtet und mit dem nötigen Wissen um seine Biografie, sehr glaubwürdig. Eine glaubwürdige, überzeugende Darstellungsart ist allerdings nicht mit der ‚Wahrheit‘ gleichzusetzen, und dieser Tatsache muss man sich als LeserIn bewusst sein.

Folgt man Aichingers anschließender Unterscheidung zwischen fingierter Autobiografie, autobiografischem Roman, Autobiografie als Dichtung und Semiautobiografie²⁴², so muss man feststellen, dass keine der Varianten eine überzeugende Beschreibung von Fred Hellers beiden Werken liefern kann. Hellers Texte sind auch nach Aichinger nicht eindeutig als Autobiografie zu identifizieren.

Das Wiener Erich Fried Symposium 1999, das unter dem Thema „Altes Land, neues Land. Verfolgung, Exil, biografisches Schreiben“ stattfand, liefert für eine Analyse der Texte Hellers einige wichtige Anknüpfungspunkte. Anna Mitgutsch stellte im Sammelband der Symposiumsbeiträge fest, dass die Erinnerung der Anfang allen Schreibens ist, wobei das Gedächtnis nie die objektive Wirklichkeit hervorbringt. In der Literatur aber kann ihrer Ansicht nach der Frage, was sich wirklich zugetragen hat, ohnehin keine Bedeutung zukommen.²⁴³ Über das erzählte ‚Ich‘ hält sie in „Das autobiographische Ich im literarischen Text“ Folgendes fest:

Das erzählte Ich ist immer eine Fiktion, selbst in der Autobiographie, die vom Autor als solche verstanden wird, ist das erzählte Ich nicht identisch mit dem biographischen Ich, das in der Vergangenheit diese oder jene Erfahrung, die nun beschrieben wird, gemacht hat.²⁴⁴

Folglich wird das Erlebte schon durch die nachträgliche Auswahl aus einer Vielzahl von Erinnerungen, die aus der Ungleichzeitigkeit von Erleben und Erinnern folgt, sowie die ästhetische Gestaltung fiktionalisiert. Dadurch wird die Authentizität des Textes nach Anna Mitgutsch zum Kunstgriff. Es gibt folglich zwei Wirklichkeiten: die korrekte, nicht mehr fassbare und deren fiktionalisierte Bearbeitung. Diese beiden Wirklichkeiten verschmelzen zur

²⁴¹ Ebd. S. 182.

²⁴² Vgl. Ebd. S. 187-188.

²⁴³ Vgl. Mitgutsch, Anna: Das autobiographische Ich im literarischen Text. In: Hinderer, Walter und Holly, Claudia u.a. (Hg.): Altes Land, neues Land. Verfolgung, Exil, biografisches Schreiben. Texte zum Erich Fried Symposium 1999. Wien: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur im Literaturhaus. 1999. (= Zirkular Sondernummer 56). S. 54.

²⁴⁴ Ebd. S. 55.

erzählten Geschichte.²⁴⁵ Das Unterscheiden dieser beiden Wirklichkeiten ist für die LeserInnen durch diese Form der Verschmelzung unmöglich. Von Mitgutschs Standpunkt aus sind Hellers Texte daher fraglos als fiktionalisiert anzusehen. Diese Schlussfolgerung ändert jedoch nichts an der Tatsache, dass sie autobiografisch sind. Essentiell ist aber das Bewusstsein, dass es sich immer um ausgewählte, bearbeitete Erinnerungen handelt. In gewisser Weise nähern sich dadurch die beiden Gattungen Autobiografie und Biografie an, denn der einzige bestehende Unterschied liegt darin, wer sich erinnert bzw. wer das Erinnernte niederschreibt. Das „Ich“ in Hellers Texten ist als fiktionalisiertes Ich anzusehen, was aber nicht bedeutet, dass die Texte deshalb als Romane aufzufassen sind. Entscheidend ist nicht die Frage nach der Wahrheit, sondern das Verlangen nach Authentizität. Was jedoch „authentisch“ ist, kann nach Helmut Lethens „Versionen des Authentischen“²⁴⁶ nicht geklärt werden. Vielmehr ist es wichtig, herauszufinden, welche Verfahren den Effekt des „Authentischen“ auslösen können.²⁴⁷

Anna Mitgutsch schreibt zum autobiografischen Ich im literarischen Text:

„Die Wahrheit der Erinnerung liegt [...], was den literarischen Text betrifft, in der Form, der gestalteten Sprache, also im Kunstwillen, der sich alle anderen Abläufe unterwirft.“²⁴⁸

Authentizität in der Literatur wäre demnach ein künstlich erzeugter Schein, doch durch die Authentizität des Textes wird das ursprünglich autobiographische Ich (das durch den literarischen Prozess zum fiktionalen Ich wurde) beim Lesen zum Ich des Lesers/der Leserin. Durch diesen Nachvollzug beim Lesen wird das Dargestellte als das Eigene erfahrbar.²⁴⁹ „Familienalbum einer Stadt“ und in noch stärkerem Ausmaß auch „Das Leben beginnt noch einmal“ verstärken diesen Effekt des Nachvollzugs dadurch, dass das eigentliche Ich der Texte so selten auftritt. Die vielen biografischen Szenen, in denen die Schicksale vieler verschiedener Menschen geschildert werden, sind ebenso authentisch erzählt und führen dazu, dass die

²⁴⁵ Vgl. Ebd. S. 56.

²⁴⁶ Lethen, Helmut: Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze. In: Böhme, Hartmut/ Scherpe, Klaus R. (Hg.): Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996.

²⁴⁷ Vgl. Ebd. S. 209.

²⁴⁸ Mitgutsch, Anna: Das autobiographische Ich im literarischen Text. S. 56.

²⁴⁹ Vgl. Ebd. S. 57.

LeserInnen nicht nur die Erlebnisse des Ich nachvollziehen, sondern auch die anderen geschilderten Erfahrungen. Diese Zwiespältigkeit ist der Grund dafür, dass die erzählten Geschichten durch ihre Nachvollziehbarkeit authentisch wirken, und zugleich einer der Gründe dafür, dass sich die Texte einer Gattungsdefinition entziehen.

2.4. Genrebild

Neben Hinweisen auf das Autobiografische und Biografische und die Authentizität finden sich in Hellers Texten Merkmale des Genrebildes, beispielsweise ein Kennzeichen, das Dolf Sternberger in „Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert“²⁵⁰ (1938) beschreibt: Das Genre bezieht das Interesse des Betrachters/der Betrachterin oder der LeserInnen mit ein, denn der/die interessierte BetrachterIn will die Lücken des Werkes ausfüllen und seine Risse schließen.²⁵¹ Wie man aus Hellers Vorwort zu „Das Leben beginnt noch einmal“ schließen kann, erwartet der Autor genau dieses Verhalten von den LeserInnen aus seiner und künftigen Generationen.

Nach Seybolds „Das Genrebild in der deutschen Literatur“ (1976) ist das Genrebild eine literarische Gattung, die sich aus dem Begriff der Genremalerei entwickelt hat und deren Grenzen nicht immer eindeutig sind. Besonders schwierig ist dabei die Abgrenzung von der Idylle. Während die Idylle aber einen stillstehenden Zustand beschreibt, enthält das literarische Genrebild mehr Bewegung. Das Genrebild nimmt die Realität im Sinne einer Alltäglichkeit ernst, ohne sich wie die Idylle gegen diese zu stellen.²⁵² Im Unterschied zum Symbol ist das Genrebild, so Seybold, eigenständig.²⁵³

Unter diesen Gesichtspunkten könnte man die einzelnen kurzen Kapitel in „Das Leben beginnt noch einmal“ und „Familienalbum einer Stadt“ durchaus als Genrebilder lesen, da die Kapitel eigenständig und abgeschlossen sind.

²⁵⁰ Sternberger, Dolf: Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1981.

²⁵¹ Vgl. Ebd. S. 78-79.

²⁵² Vgl. Seybold, Eberhard: Das Genrebild in der deutschen Literatur. Vom Sturm und Drang bis zum Realismus. Stuttgart: W. Kohlhammer 1967. (= Studien zu Poetik und Geschichte der Literatur Band 3). S.14.

²⁵³ Ebd. S. 18.

Dabei muss aber bedacht werden, dass die Kapitel für die LeserInnen zwar für sich stehend Sinn machen, aber die darüber hinausgehende Bedeutung der Bücher als Gesamtwerk mit Sicherheit verfehlt wird. Insofern sind die einzelnen Kapitel keineswegs eigenständig, wie es nach Seybolds „Das Genrebild in der deutschen Literatur“ für Genrebilder typisch wäre.

Das Genrebild konzentriert sich nach Seybold nicht auf Einzelheiten und es steht nicht eine einzelne Person im Fokus, sondern die ganze Szene.²⁵⁴ Dieses Merkmal passt sehr gut zu Hellers Erzählweise, denn er spricht im Plural von „Schicksalen der Emigration“. Zudem ist die Stadt eine für Genrebilder charakteristische Umgebung, wie Seybold in der Analyse von Stifters Schilderungen „Aus dem alten Wien“ zeigt.²⁵⁵

Dennoch gibt es einige Merkmale, die dagegen sprechen, „Familienalbum einer Stadt“ oder „Das Leben beginnt noch einmal“ als Genrebilder zu bezeichnen. Zum einen sollen Genrebilder nach Seybold ein typisches Geschehen zeigen, das weder vor, noch zurück weist.²⁵⁶ Die Schicksale, die Hellers Texte erzählen, zeichnen sich aber gerade dadurch aus, sich zwischen einem ‚Davor‘ und einem ‚Danach‘ zu befinden bzw. von einem Neubeginn der europäischen Einwanderer in Uruguay zu erzählen. Ein Beispiel für das Überwinden der eigenen Vergangenheit, um sich eine gesicherte Zukunft aufzubauen, ist das Kapitel „Schicksal eines Arztes“²⁵⁷ in „Das Leben beginnt noch einmal“. Es beschreibt den schwierigen Weg eines Arztes, der aufgrund der Bedrohung durch den Nationalsozialismus nach Italien und später nach Brasilien emigrieren muss. Er schlägt sich als Landarbeiter durch, bis er schließlich wieder Patienten behandeln kann. In „Familienalbum einer Stadt“ wird im Kapitel „Der haeusliche Herd“²⁵⁸ beispielsweise davon erzählt, dass der „Primus“, der Petroleumgaskocher, für die Einwanderer eine so wichtige Anschaffung war, dass das Parlament schließlich einen gesetzlichen Höchstpreis für dieses Gerät einführte. Diese und andere Kapitel aus den beiden hier behandelten Texten Fred Hellers zeigen eben keine typischen Handlungen und Geschehnisse, wie es für das

²⁵⁴ Vgl. Ebd. S. 15.

²⁵⁵ Vgl. Ebd. S. 18.

²⁵⁶ Vgl. Ebd. S. 16.

²⁵⁷ Heller: Das Leben, S. 136-139.

²⁵⁸ Heller: Familienalbum, S. 83-87.

Genrebild üblich wären, sondern im Gegenteil Ausnahmesituationen. Eberhard Seybold hält fest, dass das Genrebild in der deutschen Literatur um 1850 an Bedeutung verliert:

Wenn nach 1850 die Ausdehnung des Episodischen beschnitten wird und der Handlungsfaden stärker hervortritt, schwindet auch das Genre; denn das Gewöhnliche, das sich von selbst versteht, wird nun nur noch geschildert, wenn es im Dienst einer Symbolik steht.²⁵⁹

Obwohl Hellers Texte aber weit nach 1850 entstanden sind, ist der Aufbau der Texte durch die vielen kurzen Kapitel durchaus als episodisch zu betrachten. Zwischen den Kapiteln besteht kein klarer Handlungsfaden, denn jedes Kapitel ist in sich schlüssig und abgeschlossen, und auch wenn es vereinzelt Bezüge zwischen den Kapiteln gibt, sind diese nicht handlungsrelevant. Durch den historischen Kontext, in dem die Bücher Hellers entstanden sind, wurde das Genrebild, das etwas Alltägliches, Gewöhnliches schilderte, transformiert. Diese neue Form ähnelt in seinen formalen Strukturen dem Genrebild, muss sich aber inhaltlich von diesem unterscheiden, weil es so etwas wie ‚Alltag‘ oder ‚gewöhnliche Situationen‘ während und nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr geben konnte.

Stifters Genrebilder zeichnen sich nach Seybolds „Das Genrebild in der deutschen Literatur“ durch Allgemeingültigkeit sowie betonte Gemütlichkeit aus.²⁶⁰ Vergleicht man diese Aspekte mit Fred Hellers Texten, muss man feststellen, dass Heller die Allgemeingültigkeit verneint, indem er verschiedene Schicksale schildert, die eben nicht alltäglich sind und deshalb einen Eintrag ins „Ehrenbuch“ verdient haben. Wie Seybold beschreibt konnte Stifter in „Die Mappe meines Urgroßvaters“²⁶¹ noch von Gemütlichkeit schreiben, doch für die Menschen und Orte in Hellers Texten gibt es keinen Raum für Gemütlichkeit im Sinn des 19. Jahrhunderts. Im Kapitel „Der Mann ohne Vergangenheit“ meint ein Emigrant aus Wien sogar, es sei Luxus, sich eine Stunde lang an die eigene Vergangenheit erinnern zu dürfen.²⁶²

²⁵⁹ Seybold: Das Genrebild, S. 16.

²⁶⁰ Vgl. Ebd. S. 20

²⁶¹ Vgl. Ebd. S. 18.

²⁶² Vgl. Heller: Das Leben, S. 114-117.

Im Genrebild werden gelegentlich ethische Grundsätze betont.²⁶³ Durch den Nationalsozialismus und den Zweiten Weltkrieg wurden ethische Grundsätze nicht nur missachtet, sie wurden jeder Grundlage entzogen und grundlegend in Frage gestellt. Hellers Texte zeigen Situationen, die sich nach ethischen Grundsätzen richten, die für diese Zeit sehr ungewöhnlich sind. Das Kapitel „Herr und Frau Chef“ in „Das Leben beginnt noch einmal“ erzählt von Benjamin, der sehr jung nach Uruguay immigriert, dort eine Stelle in einer Fabrik annimmt und hofft, seine Frau würde eines Tages aus England nachreisen können. Als er schwer krank wird, kümmern sich der Chef der Fabrik sowie dessen Frau rührend um Benjamin, wie der folgende Textauszug verdeutlicht:

Benjamin [...] sah bloss, dass sein Chef und seine Chefin sich in den Besuchen an seinem Krankenlager abwechselten, er fühlte die sanfte Hand ihrer Pflege [...] als man ihn künstlich ernähren musste, und in den Nächten, in denen sein Chef und seine Frau bei ihm im Krankenhaus sassen, voll Angst und Unruhe [...] Sie hatten ihre beiden Kinder zu Hause, aber der fremde Mensch war jetzt wichtiger.²⁶⁴

Unter anderen Umständen hätte sich Benjamins Ehefrau um ihn kümmern können, doch die Familie seines Chefs erkennt, wie alleine der junge Arbeiter nach seiner Flucht geworden ist und hilft ihm, wo sie nur kann. Ethische Grundsätze erhalten in Beispielen wie diesem eine neue Tragweite, wobei es gleichgültig ist, ob es sich um eine faktuale oder fiktionale Erzählung handelt.

Auch eine gewisse Form von Heimatstolz hat in Genrebildern Seybold zufolge ihren Ort.²⁶⁵ In Fred Hellers Texten ist ‚Heimat‘ ein schwer zu fassender Begriff. Durch das Exil des Autors wird der Begriff vielschichtig, denn es ist fraglich, ob Heimat die frühere Heimat, aus der man flüchten musste, ist, oder aber der neue Lebensmittelpunkt. „Familienalbum einer Stadt“, das sich so intensiv und positiv mit dem neuen Lebensmittelpunkt des Autors beschäftigt, ist nicht dessen einzige Heimat, sodass der Begriff in diesem Kontext womöglich gar nicht definierbar ist. In „Familienalbum einer Stadt“ finden sich an zwei Stellen Nestroy-Zitate.²⁶⁶ Zum Beispiel heißt eines der Kapitel „Einen Jux will er sich machen“²⁶⁷. Der Titel dieses

²⁶³ Vgl. Seybold: Das Genrebild, S. 20.

²⁶⁴ Heller: Das Leben, S. 54.

²⁶⁵ Vgl. Seybold: Das Genrebild, S. 21.

²⁶⁶ Vgl. Heller: Familienalbum, S. 94, S. 128.

²⁶⁷ Vgl. Ebd. S. 128-132.

österreichischen Stückes wird hier verwendet, um den Carneval in Montevideo zu beschreiben. Diese Verbindung lässt sich nur durch die biografischen Hintergründe des Autors erklären. Dass er diese Verbindung zu seinem persönlichen Herkunftsland herstellt, verdeutlicht sein vielschichtiges Verhältnis zur Heimat. „Familienalbum einer Stadt“ und „Das Leben beginnt noch einmal“ spiegeln dieses also wieder, weshalb man auf keinen Fall von Heimatstolz im Sinne des Genrebildes sprechen kann.

Zum Versuch einer Gattungseinordnung kann also festgestellt werden, dass Hellers Texte Merkmale von Gattungen der Autobiografie, der Biografie, dem Roman und auch dem Genrebild in sich tragen, aber keiner dieser Gattungen eindeutig zuzuordnen sind. In „Familienalbum einer Stadt“ kommt es zudem zu einer Überschneidung mit Merkmalen der Reiseliteratur im Sinne einer Stadtbeschreibung. Das Kapitel „Die Sensation einer Woche“²⁶⁸ beginnt beispielsweise folgendermaßen:

Jede Stadt hat Sehenswürdigkeiten, die kaum einer kennt. Man empfiehlt sie Fremden. Sie werden fotografiert. Sie sind wie Bilder in einem Familienalbum, das jeder gerne ansieht, nur nicht die Familie.²⁶⁹

In der Folge geht es aber nicht um die Beschreibung dieser Sehenswürdigkeiten, sondern vielmehr um eine Kette, die in einem Schaufenster liegt, und so für die Menschen in Montevideo zur Sensation der Woche wird. Auch das Kapitel „Playa Ramirez“²⁷⁰ beginnt zwar mit der Beschreibung des „Volksstrandes“ Montevideos, in erster Linie geht es aber um einen Zaun, der an ebendiesem Strand errichtet wurde, um Einheimische von Touristen, die im Parque Hotel wohnen, zu trennen. Beispiele wie diese zeigen, dass die Beschreibung der Stadt dazu dient, Merkmale der Umgebung darzustellen. Es geht dem Autor nicht in erster Linie um eine Stadtbeschreibung, sondern er nützt die beschriebenen Orte vielmehr als Rahmen für seine Erzählungen. Auf die Funktion der Stadt als Rahmen für die Darstellung von Erinnerungen wird in Kapitel 3.1. eingegangen.

²⁶⁸ Vgl. Ebd. S. 152-156.

²⁶⁹ Ebd. S. 152.

²⁷⁰ Ebd. S. 123-127.

3. Zur Darstellung der Emigration einer „Schicksalsgemeinschaft“²⁷¹

3.1. Die Stadt als räumlicher Erinnerungsrahmen

Im Titel „Familienalbum einer Stadt“ steckt neben dem Wort „Familie“ auch der Begriff „Stadt“. Während Städte, die bereits im Altertum „[...] ein Aufsehen erregendes und befremdliches Phänomen“²⁷² waren, oftmals negativ beschrieben werden, zeichnet Fred Heller ein sehr positives Stadtbild. Nach der in „Themen und Motive in der Literatur“ von Horst S. und Ingrid G. Daemmrich getroffenen Unterscheidung verschiedener Arten von literarischen Stadtbeschreibungen kann man zwei Parallelen zu Hellers Texten finden. Zum einen übernimmt die Stadt innerhalb der Texte die Funktion des Raummotivs, was beispielsweise durch die Darstellung einzelner Straßenzüge wie unter anderem im Kapitel „Die reichste Strasse“²⁷³ aus „Familienalbum einer Stadt“ belegbar ist. Zum anderen werden die Gegensätze zwischen Stadt und Land panoramhaft aufgehoben.²⁷⁴ Ein Beispiel hierfür ist das im Kapitel „'Man' weiss alles“²⁷⁵ geschilderte neugierige Verhalten der Nachbarschaft, das üblicherweise ländlichen Gegenden zugeschrieben wird. Es wird beschrieben, wie zwei Männer auf einer Zugfahrt ins Gespräch kommen und der eine den anderen plötzlich beim Namen kennt, da er aus ihm bekannten Gerüchten darauf schließen konnte, wer er war. Der Hinweis darauf, dass dieses Verhalten auch auf einer Zugfahrt nach Montevideo zu beobachten wäre, verwischt die Grenzen der Stadt:

Diese Geschichte könnte ähnlich auf der Fahrt nach Montevideo passiert sein. Man hat Montevideo die Stadt des Klatsches genannt. Nicht zu unrecht. Aber was immer wieder verblüfft, was geradezu beklemmend ist, das ist mehr als Klatsch. [...] Die Spezialität Montevideos ist [...] nämlich die unheimliche Verbreitung von privaten Dingen in weitesten Kreisen. „Man“ weiss alles. Und es ist sogar wahr.²⁷⁶

Bei Fred Heller vertritt die Stadt nicht nur ein Kollektiv, sondern der Autor verleiht der Stadt darüber hinaus metaphorisch menschliche Züge, zum

²⁷¹ Heller: Das Leben, S. 7.

²⁷² Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 3. Auflage. Stuttgart: Kröner 1988. S. 667.

²⁷³ Heller: Familienalbum, S. 31.-35.

²⁷⁴ Vgl. Daemmrich: Themen und Motive in der Literatur, S. 332-334.

²⁷⁵ Heller: Familienalbum, S. 93-97.

²⁷⁶ Ebd. S. 94.

Beispiel wenn er im Kapitel „'Man' weiss alles“ vom ‚Gedächtnis‘ der Stadt spricht: „[...] [D]ie Stadt vergisst nicht, sie hat ein unheimliches Gedächtnis, ein unentrinnbares Justizverfahren“²⁷⁷. Während traumatisierte Menschen, wie in Kapitel 3.1. ausgeführt wurde, ihre Erlebnisse verdrängen, um ihr Leben fortführen zu können, vergisst die Stadt, das Kollektiv, nach Heller nichts. Neben der Bewahrung von Erinnerungen ist es aber in erster Linie auch Aufgabe einer Stadt, das räumliche Zusammenleben eines Kollektivs zu gewährleisten. Als solches sind Städte auch Räume, in denen Familien zusammenleben. Während in Andreas Gestrichs „Geschichte der Familie“ das Haus als Wohnraum von Familien im Vordergrund steht²⁷⁸, reicht im Kontext der nationalsozialistischen Genozide ein einzelnes Gebäude nicht mehr aus, um Platz für die von Fred Heller beschriebene Schicksalsgemeinschaft zu haben. Aleida Assmann beschreibt in ihrem Buch „Erinnerungsräume“ so genannte „Generationenorte“, die sich dadurch auszeichnen, dass sie durch ihr längerfristiges Bestehen dazu in der Lage sind, die Erinnerungen von Familien zu bewahren:

Was bestimmte Orte mit einer besonderen Gedächtniskraft ausstattet, ist allem voran ihre feste und langfristige Verbindung mit Familiengeschichten.²⁷⁹

In Hellers Texten kann die Stadt Montevideo keine langfristige, generationenübergreifende Gedächtniskraft haben, da die Menschen, die Heller beschreibt, erst durch den Kontext des Nationalsozialismus in diese Stadt gekommen sind und sich hier ein neues Leben aufbauen. Dennoch ist die Stadt Montevideo in Fred Hellers Texten eine Art räumlicher Erinnerungsrahmen, denn Jan Assmann hält in „Das kulturelle Gedächtnis“ fest, dass Erinnerungen neben einer konkreten Zeit auch immer einen Raum brauchen:

Was das Haus für die Familie ist, sind Dorf und Tal für die bäuerliche, Städte für bürgerliche, die Landschaft für landsmannschaftliche Gemeinschaften: räumliche Erinnerungsrahmen, die die Erinnerung auch noch und gerade in absentia als „Heimat“ festhält.²⁸⁰

²⁷⁷ Ebd. S. 97.

²⁷⁸ Vgl. Gestrich: Geschichte der Familie, S. 11.

²⁷⁹ Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C.H. Beck 1999. S. 301.

²⁸⁰ Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis, S. 38.

Jede Erinnerung braucht folglich ihren Raum, und in der durch Vertreibung, Flucht und Entortung geprägten Zeit der nationalsozialistischen Genozide ist Montevideo für Fred Heller auf biografische Weise zu einem Ort geworden, an dem er sich seiner eigenen Erinnerung und der seiner Schicksalsgemeinschaft widmen konnte. Auch die Erinnerungen an die früheren Heimatchorte verbinden die von Heller beschriebene Schicksalsgemeinschaft, wie sich anhand der in Kapitel 3.3. beschriebenen Szenen im Postamt zeigt.

Bettina Fraisl und Monika Stromberger, die Herausgeberinnen des Bandes „Stadt und Trauma. City and Trauma“, gehen davon aus, dass die Verbindung zwischen Stadt und Trauma darin besteht, dass das Trauma durch die Zerstörung der Stadt, in der man lebt, hervorgerufen wird.²⁸¹ In Fred Hellers Texten handelt es sich jedoch um ein entortetes Trauma. Die Entortung hängt dabei eng mit der Kollektivität des durch die nationalsozialistischen Genozide hervorgerufenen Traumas zusammen. In „Familienalbum einer Stadt“ äußert sich das dadurch, dass Menschen aus verschiedenen Ländern und Städten in der Stadt Montevideo zusammentreffen, wie beispielsweise im Kapitel „Treffpunkt der Europäer“²⁸². Die Menschen, die verschiedene Sprachen sprechen und aus verschiedenen Ländern und Städten stammen verbindet dasselbe Trauma, die Zerstörung ihrer Heimat, wobei Heimat für Familie und Herkunftsort bzw. –stadt gleichermaßen steht. In der Stadt Montevideo, dem neuen Lebensmittelpunkt, sind sie alle gleich und werden zur Schicksalsgemeinschaft. Besonders die Tatsache, dass in „Treffpunkt der Europäer“ schließlich nur noch der Postbeamte Spanisch spricht²⁸³, spielt eine wichtige Rolle, denn die Sprache des eigenen Herkunftsortes ist für die ImmigrantInnen sehr wichtig, wie sich auch in verschiedenen Kapiteln von „Das Leben beginnt noch einmal“ zeigt. In „Das Wunder der Sprache“²⁸⁴ beispielsweise erkennt ein 78-jähriger Mann, dass „das Leben [weiter] geht“²⁸⁵, weil er bereits seit seiner Jugend Spanisch sprechen kann, was ihm in seiner neuen Heimat Montevideo ungeheuer

²⁸¹ Vgl. Fraisl, Bettina und Stromberger, Monika (Hg.): Stadt und Trauma. City and Trauma. Annäherungen – Konzepte – Analysen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004. S. 11-12.

²⁸² Vgl. Heller: Familienalbum, S. 192-196.

²⁸³ Vgl. Ebd. S. 193.

²⁸⁴ Vgl. Ebd. S. 29-32.

²⁸⁵ Heller: Das Leben, S. 31.

hilfreich ist. Die Individuen wechselten die Stadt aus und sprechen eine neue Sprache, aber das Kollektiv nahm ‚sein‘ Trauma mit. Deshalb schrieb Heller auch nicht das ‚Familienalbum Montevideos‘, sondern das „Familienalbum einer Stadt“, denn das Trauma ist nicht an diesen Ort gebunden, sondern vielmehr an die Schicksalsgemeinschaft (die „Familie“), die an ihm lebt.

Dass der Autor die Stadt nicht nur deshalb zum Handlungsort seiner Werke gemacht hat, weil er selbst in Montevideo gelebt hat, sondern sich mit dem, was eine Stadt ausmacht, auseinandergesetzt hat, zeigt sich daran, dass er diese Aspekte auch inhaltlich in seine Werke aufgenommen hat. Fred Heller schreibt der Stadt, insbesondere im Kapitel „Die reichste Strasse“ in „Familienalbum einer Stadt“, verschiedene Eigenschaften zu, wie zum Beispiel, dass sie Geheimnisse habe und dass man die Eigenarten einer Stadt nur in den Morgenstunden erkenne. Auffällig ist, dass er diese Eigenschaften nicht auf Montevideo selbst bezieht, sondern sie vielmehr Städten im Allgemeinen zuschreibt.²⁸⁶ Auch in „Das Leben beginnt noch einmal“ werden Aspekte der Stadt thematisiert: Im Kapitel „Ein grosser Umweg“²⁸⁷ ist es beispielsweise eine Stadt, die wieder Hoffnung gibt: „Endlich eine Stadt! Greifbare Fata Morgana. Unbändige Lebenslust von neuem.“²⁸⁸ Hier ist es das Auftauchen irgendeiner Stadt in der Wüste, die dem Protagonisten, der seine neue Heimat schließlich in London findet, neuen Lebensmut gibt. In „Die veränderte Apotheke“ sind es die Provinzstädte, in denen ein aus Europa eingewanderter Apotheker sein Glück wiederfindet, denn

[...] [i]n der Provinzstadt fand sich leichter der menschliche Kontakt, man sass einen Abend lang beisammen wie mit alten Bekannten, man wurde in ein Haus eingeladen, das die Wärme gediegener Einfachheit hatte und die Bereitschaft, Freund zu sein. Nicht in der Hauptstadt, in den Provinzstädten tief im Inneren des Landes konnte man mit der Zeit vergessen, dass man ein Fremder war. Weil es die anderen zu vergessen schienen.²⁸⁹

Fred Heller thematisiert Aspekte des Stadtlebens also bereits in „Das Leben beginnt noch einmal“, das drei Jahre vor „Familienalbum einer Stadt“ veröffentlicht wurde. Auch in „Familienalbum einer Stadt“ beschäftigt sich Heller mit den Differenzen zwischen städtischen und ländlichen Gebieten. Im

²⁸⁶ Vgl. Heller: Familienalbum, S. 31.

²⁸⁷ Heller: Das Leben, S. 140-143.

²⁸⁸ Ebd. S. 142.

²⁸⁹ Ebd. S. 144-145.

Kapitel „Die reichste Straße“ werden beispielsweise Rohstoffe wie Holz, Rinderhäute oder Schafwolle vom Land in die beschriebene Straße gebracht. Diese Güter machen die Straße zur reichsten Straße der Stadt, wenngleich man ihr diesen Reichtum nicht ansieht.²⁹⁰ Der Autor hat sich folglich ausführlich mit dieser Thematik auseinandergesetzt und die Stadt bewusst als Schauplatz seines „Familienalbums“ ausgewählt.

Die Stadt ist der Erinnerungsraum, in dem Heller verschiedene Menschen bzw. Orte zu Wort kommen lässt. Heller wählt im Sinne des Albumhalters nach Werner Wilhelm Schnabel Teile und Aspekte der Stadt Montevideo aus, denen er Einträge in sein „Familienalbum“ widmet. Das Spektrum reicht hierbei von Straßen, Straßenecken oder Gebäuden (beispielsweise das Postamt oder auch einzelne Wohnhäuser) bis zu kleinen Teilen von Gebäuden, wie beispielsweise ein Schaufenster. Die Stadt selbst liefert die Strukturen, die sich später auch in ihrem Album wiederfinden lassen. Die LeserInnen des „Familienalbums“ bewegen sich durch die Stadt und an verschiedenen Plätzen hat Fred Heller, ganz im Sinne der antiken Mnemotechnik, Erinnerungen gespeichert, die so nicht nur bewahrt, sondern gewissermaßen wiederbelebt werden. Dabei sind es nicht Hellers individuelle Erinnerungen, sondern die Erinnerungen von einem und an ein Kollektiv, das durch Hellers Texte und seine albenhafte Schreibweise eine Stimme bekommt.

3.2. „Ehrenbuch der Emigration“. Nationalsozialistische Genozide und kollektives Gedächtnis

Im Vorwort zu „Das Leben beginnt noch einmal. Schicksale der Emigration“ schreibt Fred Heller:

Das halbe Jahrhundert hier berichteter Emigranten- Schicksale will bloss ein kleiner Beitrag sein für ein Ehrenbuch der Emigration. Es sind wahre Geschichten, in Jahren gesammelt nach persönlichen Berichten und nach Briefen.²⁹¹

²⁹⁰ Vgl. Heller: Familienalbum, S. 31-35.

²⁹¹ Heller: Das Leben, S. 8.

Diese Textstelle verdeutlicht den Charakter des Albums als Sammelmedium und der Autor weist auf den historischen Kontext, der die Entstehung des Werkes überhaupt erst verursacht hat, hin. Beiden Aspekte werden durch die Erinnerungsfunktion ergänzt. „Das Leben beginnt noch einmal“ und „Familienalbum einer Stadt“ sind durch die drei genannten Themenkomplexe wesentlich geprägt worden, was in der Folge anhand heutiger Theorien und Forschungsansätze zu zeigen bzw. zu diskutieren ist.

Für die Analyse albenhafter Verfahren ist insbesondere die Beschäftigung mit dem Begriff des „kollektiven Gedächtnisses“²⁹² wichtig. Zum einen können Alben Kollektive erschaffen. Zum anderen kann das Album auch ein sehr privates Erinnerungsstück sein - Gegenstand und Ziel der Erinnerung sind dabei aber wieder ein Kollektiv. Aus den genannten Gründen soll nun der Begriff des kollektiven Gedächtnisses im Hinblick auf Eigenschaften des Albums untersucht werden.

Nach Jan Assmann sind die Gründe für die intensive Beschäftigung verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen mit dem Thema Gedächtnis und Erinnerung unter anderem die „[...] neuen elektronischen Medien externer Speicherung [...]“²⁹³ sowie das Aussterben der Zeitzeugen der nationalsozialistischen Genozide. In „Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen“ schreibt Jan Assmann:

Eine Generation von Zeitzeugen der schwersten Verbrechen und Katastrophen in den Annalen der Menschheitsgeschichte beginnt nun auszusterben. 40 Jahre markieren eine Epochenschwelle in der kollektiven Erinnerung: wenn die lebendige Erinnerung vom Untergang bedroht und die Formen kultureller Erinnerung zum Problem werden.²⁹⁴

Jan Assmann verwendet auch die Theorien Maurice Halbwachs' zur sozialen Bedingtheit des Gedächtnisses. Halbwachs sieht das Kollektiv als Subjekt von Gedächtnis und Erinnerung an. Jan Assmann fasst den Gedächtnisbegriff enger als Halbwachs betrachtet das Subjekt als einzelnen Menschen, dessen Gedächtnis aber als abhängig von der Sozialisation, von der Teilnahme an kommunikativen Prozessen und damit vom Kollektiv

²⁹² Vgl.: Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: C. H. Beck 2006. S. 29- 31.

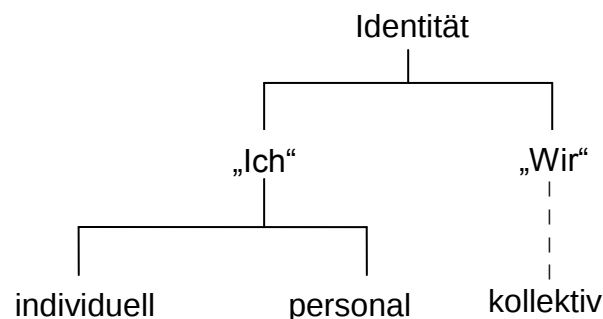
²⁹³ Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. S. 11.

²⁹⁴ Ebd. S. 11.

abhängig. Das Individuum kann sich demnach nur an Dinge erinnern, die es kommuniziert hat und die somit auch einen Platz im Kollektivgedächtnis haben.²⁹⁵ Maurice Halbwachs meint dagegen, das Individuum trage das Kollektiv in sich:

[...] unsere Erinnerungen bleiben kollektiv und werden uns von anderen Menschen ins Gedächtnis zurückgerufen – selbst dann, wenn es sich um Ereignisse handelt, die allein wir durchlebt und um Gegenstände, die allein wir gesehen haben. Das bedeutet, daß wir in Wirklichkeit niemals allein sind.²⁹⁶

Assmann unterscheidet zwischen personaler, individueller und kollektiver Identität und untergliedert den Identitätsbegriff in eine „Ich“ und eine „Wir“-Identität.²⁹⁷



Individuelle und personale Identität sind demnach der Ich- Identität zugeordnet, während die Wir- Identität mit der kollektiven Identität gleichzusetzen ist. Individuelle Identität bezeichnet das Bild, das der/die Einzelne von sich selbst hat und das, was sie/ihn von anderen unterscheidet. Wesentlich ist dabei die eigene Unverwechselbarkeit. Personale Identität beinhaltet dagegen jene Aspekte, die ein Individuum als Teil einer bzw. mehrerer Gruppen auszeichnet. Dabei stehen die dem Individuum in der Gruppe zukommenden Rollen und die damit verbundene soziale Anerkennung im Vordergrund. Beide Arten der Ich- Identität sind durch die Sozialisation der/des Einzelnen vorgeprägt und von ihr abhängig, der Fokus liegt jedoch auf der/dem Einzelnen.

Als kollektive oder Wir- Identität wird das Bild verstanden, das eine ganze Gruppe von sich selbst hat. Eine Wir- Identität entsteht also dadurch, dass

²⁹⁵ Vgl. Ebd. S. 34-37.

²⁹⁶ Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Frankfurt am Main: Fischer 1985. S. 2.

²⁹⁷ Vgl. Ebd. S. 131.

sich Einzelne mit dem Kollektiv identifizieren.²⁹⁸ In „Das Leben beginnt noch einmal“ und in „Familienalbum einer Stadt“ tritt nur an sehr wenigen Stellen ein „Ich“ auf. Dabei muss es sich nach Assmanns Typologie der Identitäten bei diesem „Ich“ um ein personales „Ich“ handeln, denn es definiert sich durch seine Rolle in einer Schicksalsgemeinschaft. Die Funktion dieses „Ichs“ in den Texten ist der kollektiven Memoria dieser durch das Album verbundenen Gemeinschaft untergeordnet und hat daher keine individuellen Züge im Sinne einer individuellen Identität, sondern soll vielmehr zur Entstehung einer Wir-Identität beitragen.

Aus heutiger Sicht ist die Beschäftigung mit Begriffen wie individuelles und kollektives Gedächtnis, sowie verschiedenen Formen von Identität bei der Betrachtung von Texten, die sich der Erinnerung an die nationalsozialistischen Genozide widmen, geradezu unumgänglich. Fred Heller spricht bereits 1945 im Vorwort zu „Das Leben beginnt noch einmal“ davon, dass „[w]ir alle [...] aus der Hölle Europa geflohen sind [...]“.²⁹⁹ Er liefert seinen LeserInnen eine Grundlage für die Erinnerung an die Schicksale, die durch das nationalsozialistische Regime entstanden, indem er Einträge für sein Album an „Schicksalen der Emigration“ sammelte und sie schließlich explizit dafür aufgeschrieben hat, um sie für spätere Generationen zu bewahren.³⁰⁰

Die Entdeckung des Kollektivgedächtnisses durch Maurice Halbwachs beruht nach Assmann „[...] auf der Zuordnung von Gedächtnis und Gruppe“³⁰¹. Die Zugänglichkeit von Erinnerungen ist nach Halbwachs vom Zugang zu der Gruppe, die diese Erinnerungen betrifft, abhängig.³⁰² Betrifft eine Erinnerung verschiedene Gruppen, ist diese durch den erleichterten Kontakt zu einer der Gruppen leicht zugänglich.³⁰³ Andere Erinnerungen „sind uns weniger und seltener zugänglich, da die Gruppen, die sie uns nahebringen könnten, weiter entfernt sind, weil wir mit ihnen nur gelegentlich in Berührung kommen“³⁰⁴.

²⁹⁸ Vgl. Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis, S. 131-132.

²⁹⁹ Heller: Das Leben, S. 7.

³⁰⁰ Vgl. Ebd. S. 8.

³⁰¹ Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis, S. 46.

³⁰² Vgl. Halbwachs: Das kollektive Gedächtnis, S. 29.

³⁰³ Vgl. Ebd. S. 30.

³⁰⁴ Ebd. S. 30.

Fred Heller schuf in seinen Werken eine Gruppe, die den Zugang zu Erinnerungen erleichtert. Insbesondere in „Das Leben beginnt noch einmal“ zeigt sich die Verbindung von Aspekten wie Gruppe, Kollektiv, Gemeinschaft, Generationen, Erinnerung, Postmemory, etc. auf zweifache Weise: Zum einen heißt es im Vorwort zu „Das Leben beginnt noch einmal“ explizit, der Verfasser beabsichtige, der „Schicksalsgemeinschaft“ ein „Ehrenbuch“ zu schreiben.³⁰⁵ Zum anderen ist die Form des Albums ein entscheidender Hinweis, denn Erinnerung und Gruppenkonstitution sind zwei der wichtigsten Eigenschaften von Alben. Dass eines der beiden Werke, nämlich „Familienalbum einer Stadt“ tatsächlich als „Album“ benannt ist, zeigt, dass sich der Autor mit den Eigenschaften und Funktionen von Alben auseinandergesetzt hat.

Aleida Assmann weist in dem Kapitel „Grundbegriffe der Gedächtnisforschung“ in „Einführung in die Kulturwissenschaft“ darauf hin, dass der Begriff des kollektiven Gedächtnisses nicht nur auf soziale Kleingruppen, sondern auch auf Großgruppen wie Ethnien, Nationen und Staaten angewandt wird. Es muss darauf hingewiesen werden, dass diese Gruppen kein kollektives Gedächtnis *haben*, sondern sich mithilfe verschiedener Medien eines *machen*.³⁰⁶ Auf die Medialität des Gedächtnisses wird in Kapitel 5.2. näher einzugehen sein.

Ein entscheidender Wandel in der Diskussion um individuelles und kollektives Gedächtnis fand nach Aleida Assmann durch die Aufarbeitung der eigenen, auch negativen Geschichte von Staaten statt.

Eine entscheidende Wende vollzog sich in der Vergangenheitspolitik seit den 1990er-Jahren, als verschiedene Staaten damit begannen, auch ihre historische Schuld zu reflektieren und in der Form öffentlicher Bekenntnisse als ein **„negatives Gedächtnis“** in ihr Selbstbild aufzunehmen.³⁰⁷

Dieses ‚negative Gedächtnis‘ steht mit dem Begriff des Traumas in Verbindung. Aleida Assmann beschreibt diesen zunächst im Hinblick auf ein Individuum:

Als etwas, das zum Selbstschutz vom Bewusstsein **abgespalten** oder **eingekapselt** wurde, weil es den Rahmen der Identitätskonstruktion einer

³⁰⁵ Heller: Das Leben, S. 7-8.

³⁰⁶ Vgl. Assmann, Aleida: Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. 2. Aufl. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2008. (= Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik Bd. 27). S. 191.

³⁰⁷ Ebd. S. 191. (Hervorhebungen im Original)

Person zerstört, kann dieses Erlebnis später nur schwer erinnert und erzählt werden.³⁰⁸

Doch auch Kollektive können traumatisiert werden, wie Aleida Assmann anhand des Nationalsozialismus erläutert. Die Erfahrungen dieses „kollektiven Geschichts- Trauma[s]“³⁰⁹ wurden erst sehr viel später, ab den 1980er-Jahren, erzählbar bzw. wurde ihnen erst dann allgemein Gehör geschenkt.³¹⁰ Aleida Assmann spricht hier von ‚moralischen Zeugen‘: „Der neue ethische Begriff des ‚**moralischen Zeugen**‘, der den ermordeten Opfern eine Stimme gibt, gehört in den Zusammenhang der sozialen Anerkennung historischer Traumata.“³¹¹ In ihrem Buch „Der lange Schatten der Vergangenheit“ unterscheidet Assmann den moralischen Zeugen von drei weiteren Grundtypen der Zeugenschaft, nämlich dem Zeugen vor Gericht, dem historischen Zeugen und dem religiösen Zeugen. Der Typus des Zeugen vor Gericht ist für die Analyse von Fred Hellers Werken nicht relevant.³¹²

Maurice Halbwachs stellt fest, dass wir selbst unser erster Zeuge sind.³¹³ In Bezug auf die nationalsozialistischen Genozide und deren verspätete Aufarbeitung ist es wesentlich, dass die zweite und dritte Generation die Geschehnisse eben nicht selbst bezeugen kann. Deshalb müssen die Nachgeborenen ihre Erinnerungen auf andere Zeugen und Zeugnisse stützen. In Fred Hellers Texten ist die Rolle des Autors und damit die des Zeugen, sehr vielfältig. Der Autor hinaus, der keine ausschließlich fiktive Geschichte aufschreibt, erklärt sich durch das Sammeln von Schicksalen auch zum Sammler. Und dieser fungiert auch als Albumhalter und zugleich als Inskribent seiner albenhaften Texte. Mit Aleida Assmanns Überlegungen zu verschiedenen Arten von Zeugenschaft lässt sich dieses komplexe Ineinander von Autorfunktionen analysieren.

Der **historische Zeuge** kann nach Assmann aufgrund seiner persönlichen Nähe zu einem wichtigen Ereignis der Nachwelt berichten. Sein Wissen fließt in die rekonstruktive Geschichtsschreibung ein. Ein Beispiel für den

³⁰⁸ Ebd. S. 192. (Hervorhebungen im Original)

³⁰⁹ Ebd. S. 192.

³¹⁰ Vgl. Ebd. S. 192.

³¹¹ Ebd. S. 192.

³¹² Vgl. Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit, S. 85-92.

³¹³ Halbwachs: Das kollektive Gedächtnis, S. 1.

historischen Zeugen ist der Bote in der antiken Tragödie, der als Überlebender einer Katastrophe zurückkehrt und die Aufgabe hat, die Nachwelt vom Unglück in Kenntnis zu setzen.³¹⁴ Durch das Ablegen des Zeugnisses, also durch den kommunikativen Akt findet ein Ereignis, das ohne den Überlebenden vielleicht nur schwer oder gar nicht zu rekonstruieren wäre, den Weg vom individuellen Gedächtnis des Boten in das Kollektivgedächtnis der betroffenen Gruppe. Fred Heller versteht sich als historischer Zeuge der in seinen Werken erzählten Gegebenheiten. Er konnte selbst mit den Menschen sprechen, deren Schicksale er in „Familienalbum einer Stadt“ und „Das Leben beginnt noch einmal“ beschreibt.

Der **religiöse Zeuge** ist nach Assmann mit dem Märtyrer gleichzusetzen. Dieser ist kein rein passiver Zuseher, sondern auch aktiv Handelnder.³¹⁵

„Der Märtyrer ist das Opfer einer politischen Gewalt, der er physisch erliegt, während er zugleich symbolisch triumphiert.“³¹⁶

Wichtig ist folglich nicht, *woran*, sondern *wofür* er stirbt. Die Aufgabe eines Märtyrers wird jedoch erst durch den Bericht über das Sterben des Märtyrers erfüllt. Der Zeuge als Märtyrer ist also immer an einen zweiten Zeugen gebunden.³¹⁷ Fred Heller übernimmt in diesem Konzept die Rolle des Zeugen, der von den Taten des Märtyrers berichten kann. Diesen Status legt er indirekt in seinem Vorwort zu „Das Leben beginnt noch einmal“ fest, indem er anmerkt, er wolle die Erlebnisse seiner Schicksalsgemeinschaft für spätere Generationen festhalten.³¹⁸

Der **Typus des moralischen Zeugen** hat sich nach Assmann in den Nachwirkungen des Zweiten Weltkrieges entwickelt und weist zum einen Überschneidungen zum historischen und zum religiösen Zeugen auf, zum anderen unterscheidet er sich jedoch grundsätzlich. Mit dem religiösen hat der moralische Zeuge gemeinsam, dass er die Rollen des Opfers und des Zeugen in sich vereinigt. Er wird jedoch nicht durch sein Sterben, sondern gerade durch sein Überleben zum Zeugen, was ihn mit dem historischen Zeugen und mit dem Zeugen des Märtyrers verbindet. Das Zeugnis des

³¹⁴ Vgl. Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit, S. 86.

³¹⁵ Vgl. Ebd. S. 87.

³¹⁶ Ebd. S. 87.

³¹⁷ Vgl. Ebd. S. 87-88.

³¹⁸ Vgl. Heller: Das Leben, S. 8.

moralischen Zeugen schließt auch das Schweigen als Nicht-sprechen-Können mit ein und im Unterschied zum religiösen Zeugen bezeugt der moralische keine positive Botschaft, sondern ein Verbrechen. Der moralische Zeuge ist nach Aleida Assmann nicht nur auf weitere Zeugen, die seine Botschaft aufnehmen, angewiesen, sondern ohne das Erzählen seiner Erlebnisse bzw. Erinnerungen wäre sein Überleben sinnlos gewesen.³¹⁹

In Anlehnung an Bernhard Giesens Studie zu Triumph und Trauma führt Assmann zur Abhängigkeit des Opfers von einem Kollektiv, das ihm diese Rolle zuerkennt, Folgendes aus:

Im Augenblick der Verfolgung, Erniedrigung und Ermordung haben traumatisierte Opfer keine Gesicht[er], keine Stimme, keinen Ort, keine Geschichte. Es ist erst die universalistische Gemeinschaft jenseits der Täter-Opfer-Dyade, bestehend aus nicht involvierten Dritten, die auf das Zeugnis dieser Zeugen hört und ihnen den Status des Opfers zuerkennt.³²⁰

Fred Heller hat sich durch sein Schaffen zu einem moralischen Zeugen gemacht, indem er den Schicksalen und Orten in seinen Büchern eine Stimme gibt. So verhilft der eine Zeuge anderen moralischen Zeugen dazu, als Opfer wahrgenommen zu werden. Gleichzeitig ist er aber nicht nur ein moralischer, sondern auch ein historischer Zeuge, denn er hat die Zeit des nationalsozialistischen Regimes überlebt. Das erklärt auch, warum seine Texte sich einer eindeutigen Gattungsdefinition entziehen, denn die Rolle des Autors ist so komplex, dass sie erst durch die verschiedenen Funktionen mehrerer Typen von Zeugenschaft dargestellt werden kann. Als historischer Zeuge ist der Autor in seinen Texten Autobiograf, als moralischer Zeuge jedoch Biograf einer Schicksalsgemeinschaft. Möglicherweise begründet diese Doppelfunktion die albenhafte Form der Werke.

Geht man mit Assmann davon aus, dass moralische Zeugen durch das Ablegen ihres Zeugnisses auch eine moralische Gemeinschaft hervorbringen,³²¹ haben Fred Hellers Texte auf zwei verschiedenen Ebenen die Chance und Aufgabe, eine moralische Gemeinschaft und damit eine kollektive Erinnerung zu bilden: zum einen durch die Möglichkeit von Alben,

³¹⁹ Vgl. Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit, S. 88-89.

³²⁰ Ebd. S. 89.

³²¹ Vgl. Ebd. S. 91.

Kollektive zu erschaffen und zum anderen durch Hellers Status als moralischen Zeugen.

Ein weiteres wesentliches Merkmal moralischer Zeugenschaft ist der Anspruch moralischer Zeugen auf die Wahrheit. Die Wahrheitsmission moralischer Zeugen stellt sich explizit gegen die Verschleiерungsstrategien der Täterschaft, gegen das Verleugnen und Vergessen.³²² Heller will mit seinen Texten dem Vergessen entgegenwirken und eine moralische Gemeinschaft mit kollektiven Erinnerungen an die nationalsozialistischen Genozide schaffen.³²³ Um Gehör zu finden, müssen, wie Aleida Assmann in Anlehnung an Jay Winter ausführt, heroische Stereotypen überwunden werden, ohne auf bestimmte Grundkonventionen des Erzählens verzichten zu können.³²⁴ Auch dieser Aspekt kann eine Erklärung für den Aufbau von Hellers Texten bzw. seine Erzählweise sein. Heller offenbart in seinen Texten zwar seine Rolle als moralischen Zeugen, macht sich aber selbst nicht zum Held seiner Texte, wie es eine stärker autobiografische Schreibweise vielleicht nahegelegt hätte. Schließlich beinhalten autobiografische Texte (Kapitel 2.2.) immer auch einen Wahrheitsanspruch. Durch den Verzicht auf heroische Stereotypen wirken die Texte Fred Hellers authentischer und können nach Assmann ihre Leserschaft überhaupt erst erreichen.

Doron Rabinovici beschreibt in seinem Aufsatz „Angeln aus christlicher Sicht oder Gibt es ein jüdisches Erzählen im Deutschen?“ (1999) die Überlebenden und Nachgeborenen des Zweiten Weltkrieges als „Kronzeugen der Erinnerung“³²⁵. Nicht nur jüdisches Schreiben, das oftmals der Erinnerung gewidmet ist, sondern Literatur an sich stellt sich demnach als Medium der Erinnerung gegen Auslöschung und Vergessen. Albenhaftes Erzählen erfüllt diesen literarischen Anspruch auf eine zusätzliche Art und Weise, denn Alben sind durch ihre mediale Form der Sammlung von Erinnerungen und deren Aufbewahrung gewidmet. Albenhaft erzählende Texte wie Fred Hellers „Familienalbum einer Stadt“ und „Das Leben beginnt noch einmal“ wirken

³²² Vgl. Ebd. S. 91.

³²³ Vgl. Heller: Das Leben, S. 7-8.

³²⁴ Vgl. Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit, S. 92.

³²⁵ Rabinovici, Doron: „Angeln aus christlicher Sicht oder Gibt es ein jüdisches Erzählen im Deutschen?“ In: Hinderer, Walter und Holly, Claudia u.a. (Hg.): Altes Land, neues Land. Verfolgung, Exil, biografisches Schreiben. Texte zum Erich Fried Symposium 1999. Wien: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur im Literaturhaus. 1999. (= Zirkular Sondernummer 56). S. 67.

nicht nur durch ihren Inhalt dem Vergessen entgegen, sondern betonen auch durch ihre äußere Form die Notwendigkeit der Erinnerung.

Jan Assmann erläutert das Verhältnis von Gedächtnis und Geschichte nach Maurice Halbwachs folgendermaßen:

Das Verhältnis von Gedächtnis und Geschichte ist in den Augen von Halbwachs eines der Abfolge. Wo die Vergangenheit nicht mehr erinnert, d. h. gelebt wird, hebt die Geschichte an. Die Geschichte beginnt im Allgemeinen erst an dem Punkt, wo die Tradition aufhört und sich das soziale Gedächtnis auflöst.³²⁶

Der Historiker beschäftigt sich demnach mit dem Teil der Geschichte, in dem die Vergangenheit nicht mehr vom kollektiven Gedächtnis lebender Gruppen geprägt wird.³²⁷ Nach Aleida Assmann ist die Geschichte für Halbwachs so etwas wie das universale Gedächtnis der Menschheit. Dieses ist im Gegensatz zum kollektiven Gedächtnis nicht an eine Trägergruppe gebunden und verkommt somit zu einem chronologischen und räumlichen Schema.³²⁸ In Bezug auf das kollektive Trauma durch die Verfolgung durch die Nationalsozialisten muss man dabei mehrere Ebenen beachten: Die Aufarbeitung dieses Traumas hat zu einem wesentlichen Teil erst dann begonnen und stattgefunden, als die Zeitzeugen, die die kollektive Erinnerung prägen, bereits verstorben waren. Daraus ergibt sich eine spezielle Konstellation: Die zweite und dritte Generation, also die Nachkommen der Überlebenden der nationalsozialistischen Genozide, mussten für das kollektive Gedächtnis Erinnerungsleistungen erbringen, die sie nicht aus ihrem individuellen Gedächtnis beziehen konnten, sondern aus ihrem kommunikativen Gedächtnis, also aus den Erzählungen ihrer Eltern und Großeltern, entnehmen mussten. Daher ist nicht nur die individuelle, sondern auch die kollektive Erinnerung auf besondere Art und Weise an Medien, wie beispielsweise Texte und Fotos, gebunden. Das starke kollektive Bedürfnis nach der verspäteten Aufarbeitung dieses kollektiven Geschichtstraumas bewirkt, dass die nationalsozialistischen Genozide eben nicht im Halbwachs'schen Sinne zur ‚Geschichte‘ werden, sondern im lebendigen sozialen, kommunikativen und kollektiven Gedächtnis verbleiben. Welche

³²⁶ Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis, S. 44.

³²⁷ Vgl. Ebd. S. 44.

³²⁸ Vgl. Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit, S. 46-47.

Aufgaben Medien und insbesondere Alben in diesen Prozessen zukommen, wird im folgenden Kapitel untersucht.

3.3. Alben als Speicher. Zur Medialität von Gedächtnis und Erinnerung

Aleida Assmann untersucht in „Der lange Schatten der Vergangenheit“ die Erinnerung an die nationalsozialistischen Genozide und weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass diese an Kodifizierungen gebunden ist. Erst durch die Kodifizierung in Symbole und Zeichen kann es nach Assmann ein kulturelles Gedächtnis geben, was in Bezug auf die nationalsozialistischen Genozide zur Grundfrage über die Darstellbarkeit des „Holocaust“ führt.³²⁹

Es hat immer wieder Impulse gegeben, die die Darstellbarkeit des Holocaust verneint und daraus den Schluss eines Darstellungsverbotes gezogen haben.³³⁰

Aleida Assmann weist darauf hin, dass sich durch das Aussterben von Zeitzeugen im Laufe der Zeit „[...] ein auf Repräsentation gestütztes mediales Holocaustgedächtnis entwickelt [...]“³³¹ hat.

Dass ein Gedächtnis auf kollektiver Ebene „[...] überhaupt erst durch Medien ermöglicht [...]“³³² wird schreibt Astrid Erll in ihrem Aufsatz „Medien und Gedächtnis. Aspekte interdisziplinärer Forschung“ (2007). Für die Analyse von Fred Hellers Texten ist diese Medialität von Erinnerung und Gedächtnis in Hinblick auf den historischen Kontext und für die Untersuchung albenhaften Schreibens ein wesentlicher Aspekt. Deshalb sollen in der Folge verschiedene mediale, institutionelle sowie metaphorische Erinnerungsträger untersucht und mit Funktionen des Albums verglichen werden.

Die von Aleida Assmann betonte Repräsentation, auf die sich das kollektive mediale Gedächtnis an die nationalsozialistischen Genozide stützt, kann nur durch Formen der Institutionalisierung funktionieren. Neben Institutionen, die auf rituelle Wiederholungen ausgerichtet sind, also lebendiges Brauchtum mit seinen Traditionen, Jahrestagen und Gedenkjahren, gibt es auch

³²⁹ Vgl. Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit, S. 235.

³³⁰ Ebd. S. 235-236.

³³¹ Ebd. S. 237.

³³² Erll, Astrid: „Medien und Gedächtnis. Aspekte interdisziplinärer Forschung“ In: Frank, Michael C. und Rippl, Gabriele [Hg.]: Arbeit am Gedächtnis. München: Wilhelm Fink 2007. S. 89-90.

Institutionen, die auf materielle Dauer ausgerichtet sind. Zu diesen gehören beispielsweise Museen, Bibliotheken, Archive und anderen Gedenkstätten.³³³

Zu den Funktionen dieser Institutionen gehören nach Aleida Assmann das Sichern von Orten, die Aufzeichnung von Erinnerungen, das Sammeln materieller Spuren, das Ausstellen von Repräsentationen sowie das Bündeln und Verfügbarmachen von Informationen.³³⁴

All diese Funktionen können Alben bzw. albenhafte Schreiben auch erfüllen, wie sich anhand von Fred Hellers Texten zeigen lässt. „Familienalbum einer Stadt“ verschreibt sich der Sicherung eines Ortes und die Aufzeichnung von Erinnerungen ist - wie mit Schnabel gezeigt wurde - schon zu Beginn der Stammbuch- bzw. Albumsitte eine wesentliche Aufgabe des Albums.³³⁵ Auch für das Sammeln materieller Spuren kann ein Album den richtigen Rahmen bilden, was nicht zuletzt die privaten Erinnerungsstücke in dem Exemplar von „Familienalbum einer Stadt“, das sich in der Universitätsbibliothek in Wien befindet, beweisen.³³⁶ Alben können auch der Repräsentation dienen, wie historisch gesehen beispielsweise eine von Schnabel beschriebene kultur- und geisteswissenschaftliche Interpretation von Stammbüchern verdeutlicht. Dabei werden Stammbücher auf deren Ursprünge in frühchristlicher Zeit zurückgeführt, als Stammbücher eine Art Empfehlungsschreiben und Erkennungszeichen unter Gleichgesinnten der noch jungen Glaubensgemeinschaft waren.³³⁷ Darüber hinaus sind Alben durch ihren speziellen Status zwischen Privatheit und Öffentlichkeit nicht nur zur Repräsentation, sondern auch als Speicher von Informationen geeignet, denn jedeR InskribentIn ist einE potentielleR LeserIn eines Albums, wodurch Alben immer eine Form von Öffentlichkeit erreichen. Alben können folglich die Aufgaben, die Aleida Assmann den Institutionen, auf die sich das kollektive Gedächtnis stützt, zuschreibt, durchaus erfüllen. Der folgende Vergleich mit Metaphern bzw. Medien der Erinnerung soll diesen ersten Eindruck unterstreichen.

³³³ Vgl. Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit, S. 238.

³³⁴ Vgl. Ebd. S. 239.

³³⁵ Vgl. Schnabel: Das Stammbuch, S. 21.

³³⁶ Hierzu siehe Anhang

³³⁷ Vgl. Schnabel: Das Stammbuch, S. 213.

In diesem Zusammenhang ist Aleida Assmanns Unterscheidung zwischen verschiedenen Metaphern der Erinnerung von Bedeutung. In dem Aufsatz „Zur Metaphorik der Erinnerung“ (1991) unterscheidet Aleida Assmann zwischen räumlichen und zeitlichen Gedächtnis-Metaphern. Zu den räumlichen Gedächtnis-Metaphern zählt sie Gebäude-Metaphern und Schrift-Metaphern, zu den zeitlichen die eschatologische und die animatorische Erinnerung.³³⁸ Bei der Untersuchung dieser Arten von Gedächtnis-Metaphern hinsichtlich eventueller Parallelen mit der Struktur von Alben stellt man fest, dass räumliche Gebäude-Metaphern wie der Tempel und die Bibliothek Ähnlichkeiten mit Alben aufweisen. Auch der Vergleich von Alben mit den Schrift-Metaphern ist spannend, führt aber an dieser Stelle zu weit, da sich hier kaum Schlüsse in Hinblick auf Hellers Schreibweise ausmachen lassen.

Im Kern der antiken *ars memorativa*, der Gedächtniskunst, steht die Verbindung von Bildern (*imagines*) und Orten (*loci*). Antike Redner wendeten diese Methode der Gedächtniskunst an, um sich lange Reden merken zu können. Die antike Rhetorik bzw. Mnemotechnik beschreibt hierzu ein spezielles Verfahren, dessen Herkunft, so Frances Yates in „Gedächtnis und Erinnern“³³⁹, von Cicero in „De oratore“ beschrieben wird: Der thessalische Edle Skopas gab ein Festmahl, bei dem der Dichter Simonides von Keos ein Gedicht vortrug. Nachdem der Dichter sein Loblied nicht nur dem Gastgeber, sondern auch Kastor und Pollux widmete, teilte ihm Skopas mit, er würde ihm nur den halben Preis bezahlen. Während Simonides das Gebäude aufgrund der Nachricht, zwei Männer wollten ihn draußen sprechen, verlassen hatte, stürzte das Dach des Festsaaes ein. Simonides war später der einzige, der die verschütteten Toten identifizieren konnte, da er sich daran erinnern konnte, wer an welchem Platz gesessen hatte. Daraus entstand Cicero zufolge die Gedächtniskunst, die darauf beruhte, dass die verschiedenen Teile einer Rede an gedanklich geschaffene Orte geknüpft wurden.³⁴⁰ Der Redner musste beim Halten seiner Rede schließlich nur gedanklich durch das imaginäre Gebäude an die Plätze, an die er seine Erinnerungen geknüpft hat,

³³⁸ Vgl. Assmann, Aleida: Zur Metaphorik der Erinnerung, S. 13- 35.

³³⁹ Yates, Frances A.: Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare. Weinheim: VCH Acta Humaniora 1990.

³⁴⁰ Vgl. Ebd. S. 11.

gehen, um sich an die Teile seiner Rede erinnern zu können.³⁴¹ Die Gebäude-Metaphern sind daher analog zum Aufbau der *ars memorativa* seit der antiken Gedächtniskunst mit der Struktur von Gedächtnis und Erinnerung verknüpft. Aleida Assmann nennt zwei Gedächtnis-Metaphern, den Ruhmestempel und die Bibliothek, wobei beide Metaphern Parallelen zu den Aufbewahrungs- und Erinnerungsmöglichkeiten eines Albums aufweisen.

Der Ruhmestempel in Chaucers Verserzählung „The House of Fame“, den Aleida Assmann als Beispiel wählte, beinhaltet die Ruhmestaten der heldenhaften Vorfahren. Diese Taten gelangen jedoch nicht dadurch in den Ruhmestempel, dass sie stattgefunden haben, sondern erst dann, wenn sie auch erzählt werden. Diese Struktur lässt sich mit Aspekten der Zeugenschaft vergleichen: Erst der Zeuge, der die Geschichte eines Märtyrers erzählt, verleiht dem Tod des Märtyrers seinen Sinn, indem er die Erinnerung an das Geschehene weitergibt. Durch kommunikative Prozesse wird die Erinnerung in Chaucers Erzählung im Ruhmestempel bewahrt, so wie der moralische Zeuge Fred Heller durch das Aufschreiben von Erlebnissen ein Album an Erinnerungen erschafft. Hellers „Ehrenbuch der Emigration“³⁴² ist also durchaus mit den von Aleida Assmann beschriebenen Funktionen des Ruhmestempels vergleichbar.³⁴³

Die zweite von Aleida Assmann beschriebene räumliche Gedächtnis-Metapher ist die Bibliothek. In „Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen“ hat Aleida Assmann die Bibliothek sowie das Archiv nicht als Metaphern, sondern als „gigantische Datenspeicher“ beschrieben.³⁴⁴ Diese Beschreibung legt den Vergleich mit dem Album nahe, denn das Album ist ebenfalls ein Medium der Speicherung. In „Zur Metaphorik der Erinnerung“ beschreibt Aleida Assmann die Bibliothek als räumliche Gedächtnis-Metapher anhand von Spencers „Fairie Queene“ (1596). Darin teilt sich das Gedächtnis in einen passiven Teil, der durch die Figur des Eumenestes dargestellt wird, und einen aktiven Teil, Anamnestes. Der Greis Eumenestes wäre hilflos, wenn ihm der junge Anamnestes nicht

³⁴¹ Vgl. Assmann, Aleida: Zur Metaphorik der Erinnerung, S. 14.

³⁴² Heller: Das Leben, S. 8.

³⁴³ Vgl. Assmann, Aleida: Zur Metaphorik der Erinnerung, S. 15.

³⁴⁴ Assmann, Aleida: Einführung in die Kulturwissenschaft. S. 189.

die Bücher aus der Bibliothek holen würde, denn er stellt das passive Gedächtnis, den Speicher an Erinnerungen dar, während Anamnestes die aktive Erinnerung verkörpert.³⁴⁵ Alben verfahren auf eine ähnliche Weise wie die dargestellte Bibliothek: Das Album an sich ist ein Speichermedium, es kann Erinnerungsstücke bewahren und stellt somit den passiven Teil des Gedächtnisses dar. Der oder die AlbumhalterIn sowie eventuelle andere LeserInnen jedoch vertreten den aktiven Teil der Erinnerung: Sie holen die eigentlichen Erinnerungen aus dem Album hervor und sind daher mit dem aktiven Anamnestes vergleichbar. Zu betonen ist dabei das Abhängigkeitsverhältnis zwischen den beiden Teilen des Gedächtnisspeichers: Das passive Album bzw. die Bibliothek können ihre Aufgabe als Erinnerungsmedium nur dann erfüllen, wenn auch ein aktiver Teil existiert, der das vorhandene Material zu verwenden versteht und die Möglichkeiten der Erinnerungsmedien nützt. Ein Aspekt des Albums, der anhand der Darstellung dieser Bibliothek nicht erklärbar ist, ist die Funktion der InskribentInnen. Diese ist jedoch eng mit der Sammelfunktion des Albums verbunden, da das Album Inskriptionen ‚sammelt‘. Im Falle von Hellers Texten sammelt der Autor Erinnerungen, die er schließlich in seine Texte ‚einträgt‘.

Assmann schließt ihre Ausführungen zu den räumlichen Gedächtnismetaphern mit einem Vergleich zwischen dem Ruhmestempel und der Bibliothek: „Verpflichtet der Tempel zum Andenken für die Zukunft, so ermöglicht die Bibliothek Wissen von der Vergangenheit.“³⁴⁶ Das Album verbindet beide Funktionen, denn es beinhaltet Erinnerungsstücke an die Vergangenheit, und hat zugleich die Aufgabe, diese für die Zukunft zu bewahren. Diese beiden Funktionen betont Fred Heller auch in seinem Vorwort zu „Das Leben beginnt noch einmal“, indem er festhält, über vergangene Schicksale zu berichten, um sie für zukünftige Generationen zu bewahren.

Trotz dieser Parallelen zwischen den von Aleida Assmann beschriebenen räumlichen Gedächtnis-Metaphern und albenhaften Verfahren muss man

³⁴⁵ Vgl. Assmann, Aleida: Zur Metaphorik der Erinnerung, S. 16-17.

³⁴⁶ Ebd. S. 18.

anmerken, dass ein Album kein dreidimensionaler Raum ist. Es ist, ausgehend von seinem antiken Ursprung, der weißen Wand, ein zweidimensionales Medium, dessen weiße Seiten einen Raum für Erinnerungen schaffen. Dieser Raum ist durch seinen Rahmen zu beschreiben. Der Rahmen des Albums bietet den Raum, um Erinnerungen festzuhalten. Wie bei vielen Aspekten, die albenhaftes Schreiben ausmachen, kann man auch den Begriff des Rahmens in Hellers Texten inhaltlich an verschiedenen Stellen wiedererkennen. Zum einen wählt er bereits den Schauplatz von „Familienalbum einer Stadt“ so, dass man die Stadt Montevideo als Rahmen seiner Erzählungen auffassen kann.³⁴⁷ Im Kapitel „Die Sensation einer Woche“³⁴⁸ ist der Rahmen des Schaufensters dafür verantwortlich, dass eine Halskette zur Sensation wird. Wenn sie um den Hals einer Dame liegen würde, wäre der Rahmen verändert und die Bewunderung würde der Dame gelten. Aber „[i]m Schaufenster ist der Zettel mit dem Preis daran. Deshalb ist es eine grosse Sehenswürdigkeit“³⁴⁹. In diesem Kapitel ist der Rahmen folglich das Schaufenster, das für die Sehenswürdigkeit einer Woche verantwortlich ist. Für den alten Mann, der im Kapitel „Besuch aus der Kindheit“ in „Das Leben beginnt noch einmal“ seine Geburtsstadt besucht, sind es dagegen die Veränderungen der Orte, also Veränderungen des Rahmens, die Erinnerungen unzugänglich machen. An diesen und weiteren Textstellen wird erkennbar, dass sich Fred Heller der Bedeutung des Rahmens durchaus bewusst war. Wie das gedanklich geschaffene Haus des antiken Redners den Erinnerungen gewidmet war, so liefert die Form des Albums den geeigneten Rahmen, um Erinnerungen zu sammeln und zu speichern, um sie vor dem Vergessen werden zu schützen.

Zu den Funktionen des Albums gehört neben der Speicherfunktion, die es beispielsweise mit der Bibliothek verbindet, auch die Sammelfunktion, denn das Album ist für den Albumhalter sowie die LeserInnen eine Sammlung von Erinnerungen. Walter Benjamin bemerkte in seiner „Rede über das Sammeln“: „Solche Anordnung [gemeint ist eine Bibliothek, Anm. d. Verf.] oder jede andere ist nur ein Damm gegen die Springflut von Erinnerungen,

³⁴⁷ Vgl. Kapitel 3.1.

³⁴⁸ Heller: Familienalbum einer Stadt, S. 152-156.

³⁴⁹ Ebd. S. 156.

die jeden Sammler anrollt, der sich mit dem Seinen befaßt.“³⁵⁰ Medien wie beispielsweise die Bibliothek oder das Album dienen also nicht nur als Speicher, sondern auch als Ordnungssysteme für Erinnerungen. Durch seine Sammel- und Ordnungsfunktion wird das Album folglich zum Rahmen für Erinnerungen.

3.4. „Schicksalsgemeinschaft“³⁵¹. Familiengedächtnis und Postmemory

Im Zusammenhang mit der Trägerschaft der Erinnerung an die nationalsozialistischen Genozide wird häufig der Begriff der Generation verwendet. In „Das Konzept der Generation“(2008)³⁵² beschreiben Ohad Parnes, Ulrike Vedder und Stefan Willer, dass jeder, der diese Genozide als Opfer überlebt hat, völlig unabhängig vom jeweiligen Alter, zur ersten Generation nach den nationalsozialistischen Genoziden gehört und somit den Nachgeborenen gegenüber einen privilegierten Status hat. Die Zugehörigkeit zu dieser Schicksalsgeneration gründet sich auf die Tatsache, zu dieser Zeit gelebt zu haben und den Gräueltaten der Nationalsozialisten ausgeliefert gewesen zu sein.³⁵³ Sigrid Weigel spricht in ihrem Buch „Genea- Logik“ (2006)³⁵⁴ von einer Wiederentdeckung der Familienbande in der Gegenwartsliteratur.³⁵⁵ Fred Heller verwendete 1948 den Begriff „Familie“, was möglicherweise an seiner Zugehörigkeit zur dieser Schicksalsgeneration liegt. Was aber macht den Begriff „Familie“ aus, was kann den Autor dazu bewogen haben, von einem „Familienalbum einer Stadt“ zu sprechen?

„Familien gibt’s nur im Plural“, so lautet der Titel eines Berichtes von Burkhard Fuhs in der Zeitschrift „Schüler“ aus dem Jahr 2001. Der Plural, die Vielstimmigkeit und das Kollektiv sind es auch, die Alben und albenhafte Verfahren ausmachen. Doch das ist nicht der einzige Aspekt, der Fred Hellers Titel „Familienalbum einer Stadt“ spannend macht. Familie, Album

³⁵⁰ Benjamin, Walter: Ich packe meine Bibliothek aus. S. 169.

³⁵¹ Heller, Fred: Das Leben, S. 7.

³⁵² Parnes, Ohad/ Vedder, Ulrike u.a.: Das Konzept der Generation. Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

³⁵³ Vgl. Ebd. S. 307.

³⁵⁴ Weigel, Sigrid: Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften. München: Wilhelm Fink Verlag 2006.

³⁵⁵ Vgl. Ebd. S. 87-90.

und Stadt sind drei Begriffe, die in dieser Form eigentlich nicht zusammenpassen. Daher soll in der Folge untersucht werden, was ‚Familie‘ letztlich ausmacht.

Burkhard Fuhs führt in seinem Artikel an, dass man „[...] von Familie eher im Plural reden [...]“³⁵⁶ sollte. Die Kombination mit dem Wort „Album“ in „Familienalbum“ führt dazu, dass die Frage nach Singular oder Plural in Hinblick auf das Wort „Familie“ hinfällig wird, denn es muss in jedem Fall „Familien“ heißen. Das Album und die Stadt stehen hingegen im Singular. Die Darstellung von Haushaltsstrukturen in der von Andreas Gestrich herausgegebenen „Geschichte der Familie“ zeigt verschiedene Familienstrukturen, wie beispielsweise matrilineare oder patrilineare Verwandtschaftskonstruktionen oder auch so genannte „multiple family households“.³⁵⁷ Doch egal wie Familien aufgebaut und strukturiert sind: Eine Familie ist immer ein Kollektiv. Gerade deshalb eignet sich der Begriff als Titel für Fred Hellers Texte, denn er betont auf vielfältige Weise das „Wir“, das Kollektiv.

Burkhard Fuhs spricht die historischen Veränderungen der Familienstrukturen an und wirft die Stichworte Pluralisierung und Individualisierung auf.³⁵⁸ Diese Themen finden sich auch in den Werken Fred Hellers, da Alben per se eine diffizile Rolle zwischen Privatem/Individuellem und der Öffentlichkeit einnehmen.

Ein weiterer wesentlicher Aspekt, den Burkhard Fuhs in seinem Artikel „Familien gibt's nur im Plural“ anspricht, ist, dass Familien häufig in zwei Teile untergliedert werden: Die Herkunftsfamilie, die rückblickend oftmals idealisiert dargestellt wird, und die eigene, gegenwärtige, selbst gegründete Familie.³⁵⁹ Diese Zweiteilung legt den Vergleich zu Hellers Texten nahe, da den Begriffen ‚Nähe‘ und ‚Ferne‘ in seinen Texten inhaltlich eine große Bedeutung zukommt. Auch Walter Benjamins Überlegungen zum Sammler legen diese Themen nahe. Der Sammler scheint, so Walter Benjamin in seiner „Rede

³⁵⁶ Fuhs, Burkhard: Familien gibt's nur im Plural. Von realen Familien und denen im Kopf. In: Schüler 2001. S. 10.

³⁵⁷ Vgl. Gestrich, Andreas und Jens-Uwe Krause u.a. (Hg.): Geschichte der Familie. Stuttgart: Alfred Kröner 2003. (= Europäische Kulturgeschichte Bd. 1). S. 6-10.

³⁵⁸ Vgl. Fuhs: Familien gibt's nur im Plural, S. 10.

³⁵⁹ Vgl. Ebd. S. 11.

zum Sammeln“, wie ein Magier durch die Sammelgegenstände hindurch in die Ferne zu schauen.³⁶⁰ Ein ähnliches Verfahren erkennt man in Hellers Texten anhand der Passagen über die Post. Im Kapitel „Tag- und Nachtpost“ in „Familienalbum einer Stadt“ werden die Mitarbeiter der Postfiliale und ihre Tätigkeiten dargestellt. Der Postbeamte, der nachts arbeitet, wird besonders eindrücklich beschrieben:

Er ist sehr bildungssüchtig. Er will von jedem Absender, der durch seinen Brief Beziehungen mit dem fernen Ausland verrät, ein paar interessante Schilderungen seines Landes haben. [...] Der Beamte macht den Eindruck, also lege er persönlich Wert darauf, Montevideo mit der ganzen Welt in Verbindung zu bringen. Und damit sich selbst. Er ist ein Weltmann.³⁶¹

Die Briefe und Pakete sind es, durch die der Postbeamte sowie die AbsenderInnen in die Ferne blicken können. Der Postbeamte sammelt im Benjamin'schen Sinne Reiseschilderungen, um durch sie in die Ferne zu blicken und zum „Weltmann“ zu werden. Im letzten Kapitel von „Familienalbum einer Stadt“ wird das Thema „Post“ erneut aufgegriffen: Das Postamt wird zum „Treffpunkt der Europäer“ erklärt, an dem sich Menschen mit gleichen Wurzeln wiedertreffen und Erinnerungen austauschen. Eine wichtige Rolle spielt dabei auch die Verwendung der Muttersprache, wie die folgende Textstelle verdeutlicht:

Irgendwoher kennt die eine die andere, man weiss nicht recht, seit wann; da spricht man sich zuerst spanisch an, doch dann erkennt man einander am Akzent und redet in der Muttersprache. Aber auch Unbekannte bleiben einander nicht fremd, ein Blick genügt, denn Paket oder Kiste oder Sack tragen in grossen Buchstaben den Namen einer europäischen Stadt, die geographische Verwandtschaft verbindet. Landsleute begrüssen sich. Sie schütten einander das Herz aus, in ihrer Sprache, über ihre Angehörigen in Europa. Und spanisch spricht dann nur noch der Postbeamte.³⁶²

Die Zugehörigkeit zu den (europäischen) Einwanderern in Montevideo verbindet die Menschen, die das Postamt betreten, um die Menschen in ihrer früheren Heimat durch ihre Pakete zu unterstützen. Die Textpassagen über die Post betonen daher besonders eindrücklich das Zusammengehörigkeitsgefühl, das Fred Heller durch seine Texte verdeutlichen will, denn

[d]ie Italiener und Polen und Deutsche und Jugoslawen sind hier in dem engen Raum des Postamtes so zusammengedrängt, dass man nicht mehr an Sprachen- und Staaten oder gar Menschenunterschiede denken kann,

³⁶⁰ Vgl. Benjamin: Gesammelte Schriften, S. 275.

³⁶¹ Heller: Familienalbum, S. 92.

³⁶² Ebd. S. 192-193.

nur noch an einen einzigen zerstörten notleidenden Erdteil, zu dem man auch gehört.³⁶³

Die Erinnerungen an die frühere Heimat, die nun zerstört und in weiter Ferne ist, werden durch die Pakete und Briefe aufrechterhalten. Wichtig ist dabei der Austausch mit Menschen, die in einer ähnlichen Lage sind. Das Postamt wird in Fred Hellers „Familienalbum einer Stadt“ als geeigneter Ort hierfür beschrieben.

Bedenkt man Burkhard Fuchs' dargelegte Überlegungen zur eigenen Familie in Abgrenzung zur Herkunftsfamilie, muss man feststellen, dass diese begriffliche Zweiteilung durch die Zerstörung der Heimat und die Flucht vor dem Nationalsozialismus nicht mehr ausreicht. Die Herkunftsfamilie ist oftmals viel weiter gestreut, man lebt an verschiedenen Orten und hat möglicherweise viele dieser Menschen verloren. Das kann zu einer zusätzlichen Idealisierung beitragen, kann aber im Unterschied dazu auch negative Erinnerungen in den Fokus zu rücken. Die ‚eigene‘ Familie erhält ebenfalls eine zusätzliche Dimension, denn sie wird durch die ‚neue‘ Familie, also SchicksalsgenossInnen am neuen Lebensmittelpunkt, ergänzt. Wenn Alexander von Reiswitz im Zusammenhang mit seinem *Family Constellation Project* feststellt: „Die Familie ist wahrscheinlich die älteste Organisationsform des Menschen“³⁶⁴, wird deutlich, wie wichtig Familie gerade in schwierigen Situationen ist.

Im Kontext der nationalsozialistischen Genozide war die Familie, die bislang als „Sinnbild einer gesicherten Lebensgemeinschaft“³⁶⁵ galt, zwangsläufig Veränderungen unterworfen und oftmals bedroht. Andreas Gestrich weist in „Geschichte der Familie“ darauf hin, dass Migrations- und Fluchtbewegungen die Strukturen und die Rolle der Familie stark beeinflussen:

Die massiven Bevölkerungsverschiebungen durch Flucht und Arbeitsmigration seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs haben in den meisten europäischen Ländern und vor allem in den großen Städten zu einer kulturellen Vielfalt der Bevölkerung geführt, die sich natürlich auch in einer großen Heterogenität der Familienformen und ihrer Veränderungsprozesse unter den Migranten niederschlägt.³⁶⁶

³⁶³ Ebd. S. 195.

³⁶⁴ von Reiswitz: *Family Constellation Project*, S. 30.

³⁶⁵ Daemmrich, Horst S./Daemmrich, Ingrid G.: *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*. 2. Aufl. Tübingen, Basel: Francke Verlag 1995. S. 146.

³⁶⁶ Gestrich: *Geschichte der Familie*, S. 18.

Was sich auf literarische Weise anhand der Textpassagen über die Post in Fred Hellers Texten zeigt, ist, wie wichtig länderübergreifende Kommunikationswege für Migrantenfamilien sind. Andreas Gestrich vertritt in „Geschichte der Familie“ hierzu die Ansicht, dass ein völlig neuer Familientypus entstanden ist, der neue Wege gefunden hat, um über Grenzen und Länder hinweg als Einheit bestehen bleiben zu können.

Der Typus der Migrantenfamilie, die auf verschiedene Länder aufgeteilt ist, aber dennoch real oder fiktiv die wirtschaftliche und emotionale Einheit aufrecht erhalten will und durch moderne Verkehrs- und Kommunikationsverbindungen zum Teil auch kann, stellt vielleicht sogar einen ganz eigenständigen, neuen Familientypus dar.³⁶⁷

Der Zweite Weltkrieg hat nicht nur die Strukturen von Familien verändert, sondern wirkt sich vor allem auch durch ein verändertes Verhältnis zwischen den Generationen aus. Viele Menschen haben ihre Vorfahren im und durch den Nationalsozialismus verloren und das Familiengedächtnis war dadurch einem starken Wandel unterworfen, was die Diskussion um die Rolle der „Postmemory“ verdeutlicht.

Die Diskussion um den „Postmemory“ genannten Zugang der zweiten und dritten Generation nach dem nationalsozialistischen Regime zu den Erlebnissen ihrer Eltern und Großeltern zeigt verschiedene Problematiken auf. Zum einen verdeutlicht sie, dass die Aufarbeitung der nationalsozialistischen Genozide erst sehr verspätet eingesetzt hat. Zum anderen weist sie darauf hin, dass oft erst die Nachgeborenen dazu in der Lage sind, die Geschehnisse niederzuschreiben. In ihrem Buch „Family Frames“ spricht Marianne Hirsch über diese Aspekte und verdeutlicht, dass die Nachgeborenen oftmals Erinnerungsleistungen erbringen mussten, die sie ohne Medien, wie beispielsweise Fotos oder Alben, gar nicht zu leisten imstande wären.³⁶⁸

Marianne Hirsch betont in „Family Frames“ die Bedeutung von Familienalben und geht darauf ein, wie ‚Anders-Sein‘ (otherness) in Familienalben dargestellt wird.³⁶⁹ Hellers „Familienalbum einer Stadt“ weist sein ‚Anderssein‘ dadurch aus, dass die Familie im klassischen Sinne schlichtweg fehlt.

³⁶⁷ Ebd. S. 18.

³⁶⁸ Vgl. Hirsch, Marianne: *Family Frames Photography, Narrative, and Postmemory*. 2. Aufl. Cambridge u.a.: Harvard University Press 2002. S. 17-25.

³⁶⁹ Vgl. Ebd. S. 43-47.

Dennoch ist es nach Marianne Hirsch gerade der Kontext des Albums, der Rahmen des Albums, der eine Beziehung zwischen den Beteiligten herstellt: „It is the context of the album that creates the relationship, not necessarily any preexistent sign.“³⁷⁰ Alleine das Wort „Album“ im Titel „Familienalbum einer Stadt“ hat also Marianne Hirsch zufolge bereits das Potential, die inhaltlich dargestellte Gemeinschaft zu schaffen.

Burkhard Fuhs berichtet in seinem Artikel „Familien gibt's nur im Plural“ davon, dass viele zu diesem Thema befragte Personen das Gefühl haben, dass das einzelne Familienmitglied heute mehr zählt, als die Familie als Ganzes, als Kollektiv.³⁷¹ Diese Argumente sind inhaltlich in Hellers Texten wiederzufinden, denn der Autor betont an verschiedenen Stellen den enormen Zusammenhalt, der in Zeiten der Krise oftmals sogar zwischen wildfremden Personen entstehen kann. Das Kapitel „Herr und Frau Chef“³⁷² in „Das Leben beginnt noch einmal“ erzählt vom schwerkranken Benjamin, der von der Familie seines Chefs gesund gepflegt wird, da er sonst in seiner neuen Heimat Uruguay völlig alleine ist. Szenen wie diese beschreiben das Zusammengehörigkeitsgefühl, das durch die traumatischen Erlebnisse der nationalsozialistischen Genozide entstanden war. Fred Heller betont in seinen Texten diese Zugehörigkeit zu einer Schicksalsgemeinschaft. Deshalb enthalten beide Buchtitel das Kollektiv: „Das Leben beginnt noch einmal. Schicksale der Emigration“ und „FAMILIENalbum einer Stadt“.

Die Familie gilt nach Claudia Brinker-von der Heydes Ausführungen in „Familienmuster – Musterfamilien. Zur Konstruktion von Familie in der Literatur“ „[...] als zentraler Ort interaktiv gelebter Gemeinschaft“³⁷³. Betrachtet man diesen Ort jedoch vor dem Hintergrund der nationalsozialistischen Genozide, so richtet sich der Blick, wie Aleida Assmann ausführt, inzwischen auf die zweite und dritte Generation.³⁷⁴ Die Nachgeborenen identifizieren sich „[...] mit diesen Familien-Schicksalen im

³⁷⁰ Ebd. S. 53.

³⁷¹ Vgl. Fuhs: Familien gibt's nur im Plural. S. 11.

³⁷² Heller: Das Leben, S. 51-55.

³⁷³ Brinker-von der Heyde, Claudia und Scheurer, Helmut (Hg.): Familienmuster – Musterfamilien. Zur Konstruktion von Familie in der Literatur. Frankfurt am Main: Peter Lang 2004. (= MeLiS Bd. 1). S. 8.

³⁷⁴ Vgl. Assmann, Aleida: Einführung in die Kulturwissenschaft, S. 192.

Sinne einer familiären oder ethnischen ‚Leidgenossenschaft‘³⁷⁵. Diese Leid- oder Schicksalsgemeinschaft zeigt Fred Heller in seinen Texten. Die Nachgeborenen sind auf Medien wie diese Texte angewiesen, um sich als Teil dieser Gemeinschaft fühlen zu können und nur so bleibt eine Zeugengruppe bestehen, die verhindert, dass die nationalsozialistischen Genozide aus dem kollektiven Gedächtnis verschwinden und zur ‚Geschichte‘ werden. Die Familie als „Ort gelebter Gemeinschaft“³⁷⁶ bietet die geeigneten Mittel, um zu dieser Identifikation beizutragen. Aus den genannten Aspekten kann man den Schluss ziehen, dass es durchaus seine Berechtigung hat, dass Fred Heller titelgebend von „Familie“ spricht, ohne damit eine durch Blutsverwandtschaft verbundene Gemeinschaft zu meinen. Festzuhalten ist, dass das Familienalbum im doppelten Sinn eine Möglichkeit zur Organisation ist: Die Familie als „älteste Organisationsform des Menschen“³⁷⁷ und das Album als Ort, in dem diese festgehalten wird.

³⁷⁵ Ebd. S. 192.

³⁷⁶ Brinker-von der Heyde/Scheurer (Hg.): Familienmuster – Musterfamilien. S. 8.

³⁷⁷ von Reiswitz: Family Constellation Project, S. 30.

4. Conclusio

„Das Leben beginnt noch einmal“ enthält ein Kapitel mit dem Titel „Der Roman einer Mutter“³⁷⁸. Es schildert in vier Abschnitten die Kriegserlebnisse einer Frau, die ihren Sohn nach Palästina schickt, um ihn vor dem Nationalsozialismus zu retten, ihm später nachreisen will und dabei nach einem Schiffbruch auf Rhodos landet. Sie wird schließlich mit anderen Juden in ein Lager in Italien gebracht, wo sie am Kriegsende ihren lange vermissten Sohn wiederfindet. Diese vier Abschnitte werden durch einen fünften ergänzt, der angibt, dass all dies in einem Brief geschrieben steht, der zunächst den Bruder der Frau in Nordamerika erreicht und schließlich zum anderen Bruder nach Montevideo gesendet wird. Betrachtet man die äußere Struktur dieses Kapitels, erkennt man, dass die vier Abschnitte, die nicht in der Form von Briefen, sondern romanhaft geschrieben sind, in dieses Kapitel gewissermaßen wie Erinnerungsstücke in ein Album ‚eingeklebt‘ sind. Sie erzählen ein Einzelschicksal, verweisen aber auf das Kollektiv, dass sich in den flüchtenden Juden auf dem Schiff ebenso zeigt wie im Lager, in dem die Mutter schließlich untergebracht wird, und in den beschriebenen Menschenzügen, die an diesem Lager vorüberziehen, sowie nicht zuletzt dadurch, dass auch der Sohn einem Kollektiv, nämlich den Soldaten, angehört. Der Verweis darauf, dass es sich um den Inhalt eines Feldpostbriefes handelt, deutet darauf hin, dass die Erinnerungen der Mutter an die lange Zeit der Suche nach ihrem Sohn in dieser Form weitergegeben wurden. Das Kapitel sammelt und vereint die Bruchstücke aus dem Leben der auf diese Art beschriebenen Mutter. „Der Roman einer Mutter“ verfährt folglich wie ein Album, wurde vom Autor aber dennoch „Roman“ genannt. Fred Heller spielt an dieser Stelle auf ähnliche Weise mit dem Begriff „Roman“, wie er durch die Titel, den Inhalt sowie den Aufbau von „Familienalbum einer Stadt“ und „Das Leben beginnt noch einmal. Schicksale der Emigration“ irritiert und aufmerksam macht. Die unterbrochene Linie, die in diesem Kapitel die Teile I bis IV von dem Hinweis trennt, dass diese Informationen aus einem Feldpostbrief stammen, weist die LeserInnen auf die Medialität und die Gemachtheit der Texte hin. Der Brief könnte heute in

³⁷⁸ Heller: Das Leben, S. 178-182.

einem öffentlichen Museum aufbewahrt werden, oder in einem persönlichen Album zu finden sein. Heller zeigt jedoch nicht den Brief, sondern er literarisiert den Inhalt und weist darauf hin, dass die LeserInnen es mit Literatur zu tun haben, indem er im Titel den Begriff „Roman“ verwendet. Der Autor spielt also bewusst mit verschiedenen Gattungen und Begriffen.

Was in der vorliegenden Arbeit gezeigt wurde, ist, dass sich die beiden Primärtexte Fred Hellers einer Gattungsdefinition entziehen. Anhand verschiedener Gattungsdefinitionen der Autobiografie, der Biografie, des Romans sowie des Genrebildes konnte verdeutlicht werden, dass „Familienalbum einer Stadt“ und „Das Leben beginnt noch einmal“ zwar einzelne Merkmale der genannten Gattungen erfüllen, aber keiner davon eindeutig zuzuordnen sind. Die Texte sind vielmehr durch ihren Aufbau und ihre Erzählstrukturen beschreibbar. Eine Analyse der paratextuellen Merkmale sowie des Aufbaus der Erzählweise und einige inhaltliche Beispiele zeigten verschiedene albenhafte Eigenschaften. Neben der Sammel- und der Erinnerungsfunktion ist dabei in erster Linie die Hervorhebung des Kollektivs gegenüber dem Individuum auffällig. Darüber hinaus sind Alben portabel, was das Album nicht nur von anderen Institutionen der Erinnerung, wie sie von Aleida Assmann beschrieben wurden, unterscheidet, sondern auch inhaltlich in den Texten thematisiert wird. Nicht zuletzt konnte auf den besonderen Status des Albums zwischen Privatheit und Öffentlichkeit hingewiesen werden. Diese Kennzeichen decken sich mit Werner Wilhelm Schnabels Ausführungen zu Stammbüchern als einer Form von Alben sowie den Merkmalen, die in dem von Anke Kramer und Annegret Pelz herausgegebenen Konferenzband „Album. Organisationsform narrativer Kohärenz“ aufgezeigt werden.

Dass das Album Privatheit und Öffentlichkeit verbindet, spiegelt sich in den Texten bereits in Fred Hellers Vorwort zu „Das Leben beginnt noch einmal“, in dem er anmerkt, dass das Buch für spätere Generationen aufbewahrt werden soll. Dieser 1945 veröffentlichte Hinweis von Fred Heller deutet eine Diskussion an, die erst und besonders in den letzten Jahren aktuell wurde, wie in der vorliegenden Diplomarbeit anhand der Darstellung verschiedener Begrifflichkeiten verdeutlicht wurde. Durch das Aussterben der Zeitzeugen

der nationalsozialistischen Genozide ist es zu einer sehr verspäteten und dadurch an Medien gebundenen Aufarbeitung des kollektiven Geschichtstraumas gekommen, die insbesondere durch die Begriffe kollektives Gedächtnis und Postmemory darauf aufmerksam macht, dass die nationalsozialistischen Genozide nicht zur ‚Geschichte‘ werden dürfen.

Fred Heller hat dazu durch sein „Familienalbum“ und die „Schicksale der Emigration“, die sein „[...] kleiner Beitrag [...] für ein Ehrenbuch der Emigration[...]“³⁷⁹ sind, auf seine Weise beigetragen. Marianne Hirsch stellt in ihrem Beitrag in „Album. Organisationsform narrativer Kohärenz“ fest: „Alben erschaffen [...] Raum für Geschichte.“³⁸⁰ Vor diesem Hintergrund ist es nur natürlich, dass Fred Heller sich für das Verfassen von Alben entschieden hat, wobei ein Element seines albumhaften Schreibens, durch das er die Leserschaft auf besondere Weise auf den historischen Kontext hinweist, die Mischung von autobiografischen und biografischen Elementen ist. Die genrebildhafte Beschreibung ist hierbei ebenso wichtig wie der künstlerische Umgang mit dem Stoff, der die Texte oftmals romanhaft wirken lässt. Dadurch tritt die Gemachtheit, die Arrangiertheit der Texte hervor und verdeutlicht auf diese Weise den LeserInnen, dass es sich bei seinen Texten um geschriebene Alben handelt. Vergleichbar ist dieser Effekt mit dem Blättern in einem Fotoalbum. Obwohl der Fotograf und Arrangeur des Albums nicht zwangsläufig auf den Bildern zu sehen sein muss, spielt er für den Betrachter eine bedeutende Rolle. Die Form weist auch hierbei darauf hin, dass es sich um ein Album und nicht um eine historische Dokumentation oder um ein fiktives Bilderbuch handelt, sondern dass sich das Album zwischen diesen Arten bewegt. Aufgrund dieser Merkmale sowie der vorgenommenen Charakterisierung des Albums und albenhaften Erzählens ist festzuhalten, dass Fred Heller keine Darstellung seines eigenen Lebens schrieb, sondern zwei Alben, die neben einem kleinen, literarisierten Einblick in Aspekte seines persönlichen Lebens in erster Linie ein Kollektiv beschreiben. Dieses Kollektiv an Schicksalen und Orten bekommt durch Hellers Schreibweise eine Stimme,

³⁷⁹ Heller: Das Leben, S. 8.

³⁸⁰ Hirsch, Marianne: Der archivale Impuls der Nacherinnerung. In: Kramer/Pelz (Hg.): Album. Organisationsform narrativer Kohärenz. Göttingen: Wallstein Verlag 2013. S. 130.

die für das kollektive Gedächtnis der Nachgeborenen wohl mehr bewirken kann als historische Dokumente.

Aus der vorliegenden Arbeit kann man den Schluss ziehen, dass Fred Hellers Texte albenhaft verfahren und auf diese Weise ihre Stimme in einem Diskurs erheben, der erst Jahrzehnte später geführt wurde und wird. Patrik von zur Mühlen vermerkte in „Wie weit ist Wien“: „[...] Emigranten und besonders Remigranten hinterließen der Nachwelt ihre Memoiren, mitunter auch literarisch bemerkenswerte Berichte, Reportagen und Romane über ihre jeweiligen Exilländer, [...]“³⁸¹. Hellers Werke lassen sich einfügen in diese Reihe von Texten, die EmigrantInnen den Ländern, in denen sie eine neue Heimat fanden, widmeten. Für die Literaturwissenschaft bietet sich daher eine neue Lesart dieser Texte an, denn die Suche nach Alben und albenhaften Erzählstrukturen und Schreibweisen in dieser Form der Literatur wirft viele bisher unbeachtet gebliebene Aspekte und Fragen auf.

³⁸¹ Von zur Mühlen: Die österreichische Emigration, S. 18.

5. Quellenverzeichnis

5.1. Primärliteratur

- Eisenstein, Bernice: Ich war das Kind von Holocaustüberlebenden. Berlin: Berlin Verlag 2007.
- Heller, Fred: Das Leben beginnt noch einmal. Schicksale der Emigration. Buenos Aires: Editorial Cosmopolita 1945.
- Heller, Fred: Familienalbum einer Stadt. Buenos Aires: Editorial Cosmopolita 1948.
- Heller, Fred: Familienalbum einer Stadt. Buenos Aires: Editorial Cosmopolita 1948. Exemplar der Hauptbibliothek der Universität Wien. („Gesch. Frau Heller. 5.7.1949.“).
- Ugrešić, Dubravka: Das Museum der bedingungslosen Kapitulation. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

5.2. Sekundärliteratur

- Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: C. H. Beck 2006.
- Assmann, Aleida: Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. 2. Aufl. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2008. (= Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik Bd. 27).
- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C.H. Beck 1999.
- Assmann, Aleida: Zur Metaphorik der Erinnerung. In: Aleida Assmann, Dietrich Harth (Hg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt am Main: Fischer 1991. S. 13-35.
- Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. 2. Aufl. München: C. H. Beck 1997.
- Benjamin, Walter: Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln. In: Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. S. 169-178.
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften V.I. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.
- Brinker-von der Heyde, Claudia und Scheurer, Helmut (Hg.): Familienmuster – Musterfamilien. Zur Konstruktion von Familie in der Literatur. Frankfurt am Main: Peter Lang 2004. (= MeLiS Bd. 1).

- Daemmrich, Horst S. und Daemmrich, Ingrid G.: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. 2. Aufl. Tübingen, Basel: Francke Verlag 1995.
- De Man, Paul: Autobiographie als Maskenspiel. In: Ders.: Die Ideologie des Ästhetischen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993. S. 131-146.
- Douer, Alisa und Seeber, Ursula (Hg.): Wie weit ist Wien. Lateinamerika als Exil für österreichische Schriftsteller und Künstler. Wien: Picus Verlag 1995.
- Feilchenfeldt, Konrad: Deutsche Exilliteratur 1933-1945. München: Winkler Verlag 1986.
- Fraisl, Bettina und Stromberger, Monika (Hg.): Stadt und Trauma. City and Trauma. Annäherungen – Konzepte – Analysen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.
- Frank, Michael C. und Rippl, Gabriele (Hg.): Arbeit am Gedächtnis. München: Wilhelm Fink 2007.
- Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 3. Auflage. Stuttgart: Kröner 1988.
- Fuhs, Burkhard: Familien gibt's nur im Plural. Von realen Familien und denen im Kopf. In: Schüler 2001. S. 10-11.
- Gestrich, Andreas und Jens-Uwe Krause u.a. (Hg.): Geschichte der Familie. Stuttgart: Alfred Kröner 2003. (= Europäische Kulturgeschichte Bd. 1).
- Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Frankfurt am Main: Fischer 1985.
- Hinderer, Walter und Holly, Claudia u.a. (Hg.): Altes Land, neues Land. Verfolgung, Exil, biografisches Schreiben. Texte zum Erich Fried Symposium 1999. Wien: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur im Literaturhaus. 1999. (= Zirkular Sondernummer 56)
- Hirsch, Marianne: Family Frames Photography, Narrative, and Postmemory. 2. Aufl. Cambridge u.a.: Harvard University Press 2002.
- Kießling, Wolfgang: Exil in Lateinamerika. Leipzig: Reclam 1980 (= Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933-1945 in sieben Bänden. Bd. 4).
- Kramer, Anke und Pelz, Annegret (Hg.): Album. Organisationsform narrativer Kohärenz. Göttingen: Wallstein Verlag 2013.
- Krause, Robert: Lebensgeschichten aus der Fremde. Autobiografien deutschsprachiger emigrierter SchriftstellerInnen als Beispiele literarischer Akkulturation nach 1933. München: Richard Boorberg Verlag 2010.

- Lethen, Helmut: Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze. In: Böhme, Hartmut/ Scherpe, Klaus R. [Hg.): Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996.
- Lexikon deutsch-jüdischer Autoren (Archiv Bibliographia Judaica). Red. Leitung Renate Heuer. Bd. 11. Hein- Hirs [unter Mitarbeit von: Jürgen Eglinsky u.a.] München: Saur 2002.
- Missac, Pierre: Walter Benjamins Passage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.
- Niggel, Günter (Hg.): Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. 2. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftlich Buchgesellschaft 1998.
- Parnes, Ohad/ Vedder, Ulrike u.a.: Das Konzept der Generation. Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
- Pohle, Fritz: Emigrationstheater in Südamerika abseits der „Freien Deutschen Bühne“, Buenos Aires. Hg. von der Hamburger Arbeitsstelle für deutsche Exilliteratur. Hamburg 1989.
- Schnabel, Werner Wilhelm: Das Stammbuch. Konstitution und Geschichte einer textsortenbezogenen Sammelform bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2003. (= Frühe Neuzeit Bd. 78. Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext. Hrsg. von Jörg Jochen Berns, Klaus Garber et al.).
- Seybold, Eberhard: Das Genrebild in der deutschen Literatur. Vom Sturm und Drang bis zum Realismus. Stuttgart: W. Kohlhammer 1967. (= Studien zu Poetik und Geschichte der Literatur Band 3).
- Sternberger, Dolf: Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1981.
- Wegner, Sonja: Wissenschaftliche Arbeit im Rahmen der Magisterprüfung im Hauptfach Geschichte zum Thema „Deutschsprachiges Exil in Uruguay von 1933-1945“. Essen 1994.
- Weigel, Sigrid: Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften. München: Wilhelm Fink Verlag 2006.
- Yates, Frances A.: Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare. Weinheim: VCH Acta Humaniora 1990.

5.3. Internetquellen

- [http://uruguay-magazin.com/Uruguay-Reisefuehrer/Reisefuehrer-Montevideo Uruguay.html](http://uruguay-magazin.com/Uruguay-Reisefuehrer/Reisefuehrer-Montevideo-Uruguay.html) (zuletzt eingesehen am 14.12.2013).

6. Anhang

6.1. Das „Familienalbum“ als privates Erinnerungsstück. Ein Album im Album

Dass ein Album nicht nur Kollektive erschaffen, sondern auch ein privates Erinnerungsstück sein kann, lässt sich anhand des Exemplars von „Familienalbum einer Stadt“, das in der Universitätsbibliothek Wien zu finden ist, zeigen. Der handschriftliche Vermerk „Gesch. Frau Heller. 5.7.1949.“³⁸² lässt darauf schließen, dass es sich hierbei um ein Geschenk an die Universitätsbibliothek Wien drei Monate nach dem Tod des Autors handelt. Man weiß nicht mit Sicherheit, ob es ein Geschenk von der Ehefrau Fred Hellers war, obwohl diese Möglichkeit naheliegt. Nach Aussage der Hauptbibliothek der Universitätsbibliothek Wien gibt es in den Archiven aber lediglich den Vermerk „Geschenk“, ohne eine spezifische Namensnennung. Da über die Ehefrau Fred Hellers wie auch über seine Tochter keine näheren Informationen zu finden sind, muss die Frage der Herkunft dieses Exemplars von „Familienalbum einer Stadt“ leider ungeklärt bleiben. Wenngleich vieles an diesem Exemplar fraglich bleibt, bietet es Raum für einige gerade in Bezug auf die vielfältigen Wirkungsweisen eines Album spannende Fragen, die im Folgenden kurz angerissen werden.

Dieses Exemplar von „Familienalbum einer Stadt“ beinhaltet an sechs Stellen eingeklebte Bilder, die man zusätzlich aus dem Buch herausklappen kann. Die Bilder wurden wohl entweder von einer Person im engsten Umkreis von Fred Heller, oder sogar vom Autor selbst eingeklebt und stellen so eine Erweiterung des geschriebenen Albums dar. Wenn der Besitzer dieses Unikats nicht der Autor Fred Heller selbst war, muss es einen zusätzlichen, zweiten ‚Albumhalter‘ gegeben haben. Dieser könnte zugleich auch für die Erweiterungen verantwortlich gewesen sein, es ist aber auch möglich, dass das Buch mit den privaten Erinnerungen ein Geschenk an jemand anderen war. Dieses Verfahren verweist auf eine wichtige Eigenschaft von Alben: Sie sind potentiell erweiterbar und unabgeschlossen. Dabei kann es, wie Schnabel ausführt, auch zu einer Sekundärverwertung durch einen neuen

³⁸² Heller, Fred: Familienalbum einer Stadt. Buenos Aires: Editorial Cosmopolita 1948. Exemplar der Hauptbibliothek der Universität Wien. S. 2.

Albumhalter kommen.³⁸³ Ob es für das hier beschriebene Exemplar von „Familienalbum einer Stadt“ einen neuen ‚Albumhalter‘ gibt, oder der Autor selbst das Buch nur auf eine neue Art und Weise verwendet hat, muss ungeklärt bleiben.

Festzuhalten ist, dass das gedruckte Buch seinem Besitzer in jedem Fall als privates Erinnerungsstück diente, in das verschiedene Bilder eingeklebt wurden. Dabei muss betont werden, dass es sich bei diesen Bildern nicht um Fotos handelt. Die Bilder wirken vielmehr wie Ausschnitte aus einem Reiseführer und zeigen die Stadt Montevideo und Sehenswürdigkeiten wie beispielsweise das Teatro Solis, den Strand am Rio de la Plata und den Karneval. Die gezeigten Orte kommen auch in den Texten des eigentlichen Buches vor und vermitteln auf diese Art einen zusätzlichen Eindruck von Montevideo.

Durch diese Mehrfachverwendung zeigt sich auch das komplexe Verhältnis des Buches bzw. Albums zur Öffentlichkeit: Hellers „Familienalbum einer Stadt“ ist als gedrucktes Buch einer Öffentlichkeit zugänglich. Das Unikat der Universitätsbibliothek Wien aber war ursprünglich ein Buch im Privatbesitz, bis es in den Besitz einer Bibliothek kam, die es wieder einer Öffentlichkeit zugänglich macht.

Die eingeklebten Bilder machen das Buch zum Sammelmedium. Ob die Texte und Bilder in ihrem Originalzustand eingeklebt wurden, oder ob sie ausgeschnitten, neu arrangiert und kopiert wurden, ist angesichts der kollageartigen Optik schwer zu beurteilen. Die meisten Teile sind schwarzweiß gedruckt, manche Bilder und Textstellen sind jedoch farbig.

Der erste eingeklebte Ausschnitt befindet sich zwischen den Seiten 18 und 19 und zeigt im Vordergrund die Statue „EL DAVID DE MIGUEL ANGEL“³⁸⁴ und im Hintergrund erkennt man ein Stadion. Auf der Rückseite dieses Bildes befindet sich eine spanischsprachige Beschreibung der Stadt Montevideo, die vom offiziellen nationalen Tourismusbüro Uruguays („OFICINA NACIONAL

³⁸³ Vgl. Schnabel: Das Stammbuch, S. 166.

³⁸⁴ Heller: Familienalbum einer Stadt. Exemplar der Hauptbibliothek der Universität Wien. zwischen S. 18 und 19. Vorderseite.

DE TURISMO DEL URUGUAY³⁸⁵) verfasst wurde. Der zweite eingeklebte Ausschnitt befindet sich zwischen den Seiten 50 und 51 des „Familienalbums“ und zeigt zum einen eine Frau in Badebekleidung und den Stand von Carrasco³⁸⁶, zum anderen Montevideo bei Nacht mit dem „TEATRO SOLIS“ und dem „CINE TROCADERO“³⁸⁷. Auch der dritte Ausschnitt, der sich zwischen den Seiten 66 und 67 befindet, zeigt Sehenswürdigkeiten der Stadt Montevideo, wie beispielsweise den „PALACIO LEGISLATIVO“³⁸⁸. Auf der Rückseite dieses Ausschnittes sind auch kulturelle Tätigkeiten wie Tanz und Roulettespiel zu erkennen. Der vierte Ausschnitt, der zwischen den Seiten 130 und 131 eingeklebt wurde, zeigt den Karneval von Montevideo, auf den auch in den Texten Hellers mehrfach hingewiesen wird, wie beispielsweise im Kapitel „Einen Jux will er sich machen“³⁸⁹:

Einmal im Jahr will sich der Montevideaner einen Jux machen. [...] Nun, Montevideo ist eine Carnevals-Stadt. Die Fastnacht in Montevideo war einmal berühmt. Damals ging's zu, wie es nur ab und zu zugehen kann. In der Carnevalszeit ist auch der, der am Rande war, ausser Rand und Band gewesen.³⁹⁰

Zwischen den Seiten ebendieses Kapitels ist auch der Ausschnitt eingeklebt, auf dem viele Menschen in verschiedenen Kostümen zu sehen sind. Auf der Rückseite dieses Ausschnittes ist unter anderem das „MONUMENTO AL GENERAL JOSE ARTIGAS“³⁹¹, das sich noch heute³⁹² am „PLAZA INDEPENDENCIA“³⁹³ befindet. Diese Statue ist auch auf dem fünften eingeklebten Blatt zu sehen. Auf der Rückseite des fünften Ausschnittes, der sich zwischen den Seiten 150 und 151 befindet, sind unter anderem verschiedene Sportarten wie Reiten, Schwimmen und Tennis zu sehen. Auch der letzte eingeklebte Beitrag macht Werbung für Montevideo. Vergnügungsparks für Kinder und Golfplätze für Erwachsene sollen die Stadt für Touristen attraktiv machen. Die beschriebenen Bilder sind beinahe alle mit

³⁸⁵ Ebd. Rückseite.

³⁸⁶ Vgl. Ebd. zwischen S. 50 und 51. Vorderseite.

³⁸⁷ Ebd. Rückseite.

³⁸⁸ Ebd. Zwischen S. 66 und 67. Vorderseite.

³⁸⁹ Ebd. S. 128-132.

³⁹⁰ Ebd. S. 128.

³⁹¹ Ebd. zwischen S. 130 und 131. Rückseite.

³⁹² Vgl. <http://uruguay-magazin.com/Uruguay-Reisefuehrer/Reisefuehrer-Montevideo-Uruguay.html> (zuletzt eingesehen am 14.12.2013).

³⁹³ Heller: Familienalbum einer Stadt. Exemplar der Hauptbibliothek der Universität Wien. zwischen S. 130 und 131. Rückseite.

einem kurzen Text versehen, der den Eindruck verstärkt, dass die gezeigten Bilder aus einem Reise- oder Touristenführer stammen, wie beispielsweise:

BALLETS, ATTRAC-
CIONES, J U E G O S
PARA GRANDES Y
CHICOS EN EL BU-
LLICIOSO Y ALLEGRE
P A R Q U E R O D O.³⁹⁴

Bei diesen Ausschnitten handelt es sich um zusätzlich zum Buchtext gesammelte Einträge in das „Familienalbum einer Stadt“. Obwohl nicht auszuschließen ist, dass der Besitzer dieses Exemplars nie vorhatte, mehr Ausschnitte als die sechs vorhandenen in das Buch einzukleben, wäre diese Möglichkeit durch das Album als Sammelmedium grundsätzlich gegeben.

Während der Autor in „Das Leben beginnt noch einmal“ den beschriebenen Personen bzw. deren Schicksalen eine Stimme verleiht und in „Familienalbum einer Stadt“ den dargestellten Orten die Möglichkeit gibt, ihre Geschichten zu erzählen, bekommt die Stadt in dem Exemplar der Universitätsbibliothek Wien nicht nur eine Stimme, sondern durch die eingeklebten Bilder auch ein Gesicht. Diese Vorgangsweise dient offensichtlich einer der Grundlagen der Albumpraxis: der Erinnerung. Das Album dient nach Werner Wilhelm Schnabel bereits in seinen Anfangszeiten als Medium, um sich beispielsweise an eine Freundschaft zu erinnern.³⁹⁵ Welche Bedeutung die eingeklebten Bilder für den heute nicht zweifelsfrei identifizierbaren Besitzer dieses Exemplars tatsächlich hatte, kann rückblickend nicht mehr rekonstruiert werden.

Abschließend kann aber zu diesem speziellen Exemplar von Fred Hellers „Familienalbum einer Stadt“ festgehalten werden, dass das Buch durch seine Sekundärverwendung eine über das geschriebene Album hinausgehende Funktion erhielt. Auch nach dem Tod des Autors bleibt das Album weiterhin ein Sammelmedium, in das durch die Sekundärverwendung zum Text plötzlich auch Bilder hinzukommen. Diese zusätzlich entstandene Ebene liegt über der Schicht der albenhaften Verfahren, die der Autor in sein Buch eingeschrieben hat.

³⁹⁴ Ebd. zwischen S. 156 und 157. Vorderseite.

³⁹⁵ Vgl. Schnabel: Das Stammbuch, S. 21.

6.2. Zusammenfassung der wissenschaftlichen Arbeit

Die vorliegende Diplomarbeit analysiert zwei Primärtexte, „Das Leben beginnt noch einmal“ (1945) und „Familienalbum einer Stadt“ (1948), die Fred Heller (1889-1949) nach seiner Flucht vor dem Nationalsozialismus in Uruguay verfasste. Die Forschungsschwerpunkte liegen auf Gattungsfragen hinsichtlich albenhaften Schreibens und auf Fragen der Emigration als Folge der nationalsozialistischen Genozide.

Das erste Kapitel umfasst einige biografische Hintergründe zu Fred Heller und seinem Umfeld in Uruguay sowie eine Beschreibung der Primärtexte. Die Analyse der Gattungsdefinitionen von Autobiografie, Biografie, Roman und Genrebild in Kapitel 2 führt zu dem Schluss, dass die beiden Primärtexte zwar einzelne Merkmale der genannten Gattungen erfüllen, aber keiner davon eindeutig zuzuordnen sind. Die Texte entziehen sich einer herkömmlichen Gattungsdefinition und sind vielmehr durch ihren Aufbau und ihre Erzählstrukturen beschreibbar - es handelt sich um Alben bzw. albenhafte Texte. Was Alben bzw. albenhafte Texte ausmacht, wird anhand von Werner Wilhelm Schnabels „Das Stammbuch. Konstitution und Geschichte einer textsortenbezogenen Sammelform bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts“ (2003) sowie der von Anke Kramer und Annegret Pelz herausgegebenen, an die gleichnamige Konferenz anschließende Publikation „Album. Organisationsform narrativer Kohärenz“ (2013) analysiert. Die wichtigsten Merkmale von Alben sind ihre Portabilität, ihre Sammelfunktion, die Bewahrung von Erinnerungen, ihr besonderer Status zwischen Privatheit und Öffentlichkeit sowie die Möglichkeit zur Konstitution von Gruppen bzw. Kollektiven. Hellers Texte werden hinsichtlich dieser Eigenschaften untersucht, um sie als albenhafte Texte zu beschreiben.

Im dritten Kapitel wird die Darstellung der Emigration in Hellers Texten analysiert. Dazu wird zunächst der Rolle der Stadt in den Primärtexten nachgegangen. Außerdem werden die Texte bezüglich der Frage analysiert, welche Funktion albenhafte Verfahren für das individuelle und kollektive Gedächtnis hinsichtlich des kollektiven Geschichtstraumas der nationalsozialistischen Genozide haben. Dazu ist es notwendig, die Begriffe individuelle, personale und kollektive Identität sowie verschiedenen Arten des Gedächtnisses und der Zeugenschaft zu klären. Anschließend wird die

Medialität der kollektiven Erinnerung an die nationalsozialistischen Genozide, die aus dem Aussterben der Zeitzeugen resultiert, analysiert und der Schluss gezogen, dass Alben und albenhafte Strukturen die geeigneten Rahmenbedingungen für den individuellen sowie kollektiven Umgang mit den nationalsozialistischen Genoziden liefern. Zuletzt wird auf die Bedeutung der Familie in Hellers Texten eingegangen.

6.3. Lebenslauf

Name: Sarah Hansbauer

Titel: BA

Schule: 1994 - 1998
Volksschule Herderplatz
Herderplatz 1, 1110 Wien
1998 - 2006
BG/BRG Schwechat,
Ehrenbrunnng. 6, 2320 Schwechat

Studium: 10/2006 - 6/2010
Diplom- bzw. Bachelorstudium
Politikwissenschaft,
Universität Wien

ab 10/2006
Diplomstudium Deutsche Philologie,
Universität Wien

ab 10/2011
Unterrichtsfach Deutsch und
Geschichte, Sozialkunde und Politische
Bildung,
Universität Wien

Berufliches: Selbstständig als mobile
Nachhilfelehrerin für Deutsch und
Englisch (4/2011- 9/2011)

Lehrerin für Deutsch und Geschichte,
Sozialkunde und Politische Bildung am
BG/BRG Schwechat und der
NMS Schwechat (seit 9/2011)